Matei Călinescu

Matei Călinescu, *Rereading*
© Yale University Press, New Haven & London, 1993
© 2003 by Editura POLIROM
www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Copou nr. 4; P.O. BOX 266, 6600
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33, O.P. 37;
P.O. BOX l-728,70700
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:
CĂLINESCU, MATEI
A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii - cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002)1 Matei Călinescu; trad. din Ib. engleză
Virgil Stanciu - Iaşi: Polirom, 2003
408 p.; 21 cm - (Collegium. Litere)
Bibliogr.
Index
ISBN: 973-68l-l75-l
I. Stanciu, Virgil (trad.) 821.135.1.09 Printed in ROMÂNIA

A CITI, A RECITI
Către o poetică a (re)lecturii

Traducere din limba engleză de Virgil Stanciu
Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002)
POLIROM 2003

MateI Călinescu s-a născut la 15 iunie 1934 la Bucureşti şi este profesor de literatură comparată la Indiana University din Bloomington, Indiana, Statele Unite ac Americii. A părăsit România în 1973, lăsînd în urmă cîtcva cărţi de critică: literară *{Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu,* Bucureşti, Editura pentru Literaţ$_{ur}$ă, 1964; *Aspecte literare,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965; *Eseuri critice,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967; *Eseuri despre literatura modernă,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1970; *Clasicismul european.* Bucureşti, Editura Eminescu, 1971; *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1972; ediţia a Ii-a, cu o nouă prefaţă, Piteşti, Editura paralela 45, 2002; *Fragmentarium,* Cluj, Editura Dacia, 1973), poezie *(Semn,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968; *Versuri,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1970; *Umbre pe apă,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972) şi un scurt roman *(Viaţa si opiniile lui Zacharias Lichter,* Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969; ediţia a H-a, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971; ediţia a IlI-a, Iaşi, Polirom, 1995), pentru care a primit Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România (1969). !n Statele Unite a publicat *Faces ofModemity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, Indiana University Press, 1977), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (ediţie revăzută şi adăugită, Durham, N.C., Duke University Press, 1987; trad. rom. *Cinci feţe ale modernităţii,* Bucureşti, Editura Univers, 1995), *Exploring Postmodernism* (coeditare cu D.W. Fokkema, Amsterdam şi Philadelphia, John Benjamins, 1988), *Rereading* (New Haven, Yale University Press, 1993). împreună cu Ion Vianu, a publicat în româneşte *Amintiri în dialog* (Bucureşti, Editura Litera, 1994; ediţia a II-a, Iaşi, Polirom, 1998) şi, singur, *Despre loan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii* (Iaşi, Polirom, 2002; ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Iaşi, Polirom, 2002), pentru care a primit Marele Premiu al Asociaţiei Scriitorilor Profesionişti din România (ASPRO) pe anul 2001. A mai publicat, în Statele Unite, numeroase eseuri şi studii de literatură comparată, în reviste ca *Partisan Review, World Literature Today, Salmagundi, The Journal of Religion, TheDenver Quarterly, Southeastern Europe, History of European Ideas, Cadmos, Comparative Literature Studies, East European Politics and Societies.* După 1989, a revenit în publicistica românească în reviste ca *22, Apostrof, România literară, Steaua.*

For Matthew, to whom I owe this book. In memoriam.

Orice carte cit de cît importantă trebuie recitită imediat. ARTHUR SCHOPENHAUER

Am avut o experienţă interesantă cu poetul Klopstock, din secolul al XVIII-lea. Am descoperit că metoda cea mai bună de a-l citi este să evidenţiezi anormalitatea metricii sale. Citindu-i astfel poeziile, mi-am spus: „Aha, ştiu acum de ce a procedat aşa". Ce se întîmplase ? Parcursesem versuri asemănătoare şi înainte şi mă plictisiseră cu moderaţie, dar cînd le-am citit în acest mod inedit, cu intensitate, am surîs şi am spus: „Sunt grozave! " etc. Dar nu ceea ce am rostit eu contează. Important este că le-am citit şi recitit [...]. Cum exprimăm faptul că ceva ne place ? Doar prin ceea ce spunem, prin interjecţii sau prin contorsiunile feţei ? Evident că nu. Deseori îmi indic plăcerea citind de mai multe ori acelaşi text sau purtînd acelaşi costum. E posibil să nici nu spun : „E miiîunat", ci numai să-l îmbrac mereu şi să-l privesc cu drag.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Lectures and Conversations on Aesthetics,
Psychology, and Religious Belief

La Kafka, toată arta constă în a-l obliga pe cititor să recitească. [...] Textul poate fi interpretat uneori în două sau trei feluri, de unde şi necesitatea a două sau trei relecturi. Dar am greşi dacă am încerca să interpretăm fiecare amănunt din Kafka. întotdeauna un simbol posedă o anumită valoare generală, iar artistul nu ne oferă decît o traducere brută. Nu poate fi vorba aici de o traducere cuvînt de cuvînt sau de o iuxtă. Redată este doar mişcarea.

ALBERT CAMUS *Carnets*

Nu po[i **citi** *o carte,* ***o*** *poţi doar reciti.* VLADIMIR NABOKOV

Lectures on Literature

Fiecare cuvînt era la locul lui, iar cărfile depanau o poveste pe care o puteai urinări; puteai reciti şi, recitind, să reîntîlneşti, îndemnat de siguranţa că vei da peste aceleaşi cuvinte, impresia avută prima oară. Pentru mine, plăcerea aceasta n-a dispărut niciodată; nu citesc mult, însă n-am încetat să-i recitesc mereu pe Flaubert şi Jules Verne, pe Roussel şi Kafka, pe Leiris şi Queneau; îi recitesc şi resimt de fiecare dată aceeaşi plăcere, fie că reparcurg douăzeci de pagini, trei capitole, sau întreaga carte; o plăcere a complexităţii, a complicităţii, sau mai ales - şi în plus - a regăsirii legăturilor de rudenie.

GEORGES PEREC *W ou le souvenir de l 'enfance*

Cuprins

Prefaţă la ediţia românească 13
PARTEA ÎNTÎI **Modele de lectură**
Unu
(Re)citind *El Aleph* de Borges..... 17
Doi
Flux al timpului sau formă spaţială ? 31
A citi (diacronic), a reciti (sincronic)..... 31
Paradoxul lui Nabokov şi metaforele spaţiale.....34
Proust, catedrala şi cartea 37
Lectura: o secvenţă atemporală ? 39
Timp, concretizare, structură 42
Trei
Prima citire ca normă 44
Lizibilitatea literară şi semnificaţia ei estetică.....44
Roman lngarden şi paradigma „ clasică " a lecturii.....47
Critici aduse paradigmei „ clasice".....50
Se poate vorbi despre existenţa unei prime lecturi virginale ? 53
Patru
Recitirea ca normă.....56
Tensiunile dintre citire şi recitire.....56
Roland Barthes: o paradigmă a recitirii 58

A reciti de la bun început.....62
Un timp mitic, circular.....65
PARTEA A DOUA **Istorie, psihologie, poetică**
Cinci
[A] citi sau a reciti?..... 71
Critica lizibilităţii pure (ficţionale)..... 71
Biblioteca lui Don Quijote.....73
Atac împotriva lecturii în Epoca Luminilor..... 811
Clasici şi romantici .....84|
Şase
Modernitate şi lectură..... 911
Privire generală..... 9l]
Reforma : Biblia pentru toţi.....92
De la lectura intensivă la cea extensivă ? 97
Omogenitatea culturală, diversitatea culturală
şi modelele de lectură ..... 10l|
Şapte
Vîrste, locuri şi situaţii 103
Lectura de plăcere şi vîrsta cititorului.....103
„încîntătoarele lecturi ale copilăriei".....106
Cititorul copil 109
Tipuri de vîrstă ideală a cititorilor şi (re)cititorilor.....**111**
Locuri: un condamnat politic reciteşte Proust..... 113
Genul şi politica (re)lecturii..... 117
Opt
Note pentru o poetică a (re)lecturii 124
Este posibilă o poetică a relecturii ? 124
Regula plăcerii.....127
Cum citim 129
PARTEA A TREIA Jocurile lecturii
Nouă
Preliminarii.....131
(Re)citirea ca joc: Pale Fire *de Nabokov*.....137
Biblioteca din carte.....143
Trei perspective asupra lecturii şi jocului.....147
Zece
Dimensiunea ludică.....152
Jocuri de lectură.....152
Joacă sau muncă ?.....155
Teoria jocurilor şi lectura : analogii şi paradoxuri.....**16l|**
Jocuri de ghicire reciprocă.....1631
Imaginîndu-l pe autor şi importanţa jocului corect.....167|
Unsprezece
Abordări psihologice .....
Freud şi joaca 17ll
Psihanaliza reacţiei cititorului.....176|
Implicare şi absorbire.....178
O teorie a lecturii ca joacă : Michel Picard.....186
Piaget: între joaca simbolică şi jocurile cu reguli.....189
Doisprezece
Ficţionalitatea 194
Ficţionalitatea şi realitatea.....194
Ficţionalitatea jocului.....197
Cadre, roluri şi limite ale jocului.....199
Citirea, recitirea şi jocurile „als ob".....202
Treisprezece
O Jucărie de Crăciun" : *O coardă prea întinsă,* de Henry James.....207
Paisprezece
Enigme pentru (re)citire 220
Lectura lineară : lege generică a romanului detectiv 220
Jocul cu codurile şi constrîngerile formale.....224
(Re)citirea ca rescriere: lectura de gradul doi.....228
(Re)citind Gumele *lui Alain Robbe-Grillet*.....230
(Re)citind Le Voyeur *pentru adevărul ficţional* 234
PARTEA A PATRA (Re)citind de dragul secretului
Cincisprezece

Introducerea secretivităţii.....241
Viaţa particulară *de Henry James*.....241
Şaisprezece
înţelegerea textelor cu secrete.....253
Rolul secretivităţii în stimularea interesului cititorului.....253
De la lectură la (re)lectură de dragul secretului.....256
Dar ce este secretivitatea ? 258
Tăinuirea textuală
din punctul de vedere al cititorului.....261
De ce să citim texte care-şi ascund înţelesul ? 268
Şaptesprezece
Limbajul secretivităţii şi politica interpretării.....272
Comunicarea despre comunicarea ascunsă 272
Lectura atentă ca metodă de recuperare
a înţelesului ascuns 274
Modelul de lectură al „ comorii tăinuite " 276
Mitul modern al transparenţei.....279
Spinoza, Biblia şi ficţionalizarea sacrului 280
Există reguli pentru a deosebi enunţurile exoterice
de cele esoterice ? 283
[E]Pilog.....287

ADDENDUM (2002)
(Re)citind *Craii de Curtea-Veche*.....29
Amintiri despre cartea Crailor.....29'
Un prieten matein 30
Oglinzi, proiecţii, răsfrîngeri.....30:
Testamente, sinucideri post mortem, kitsch.....30<
Omul anti-kksch : Pirgu.....30'
Naratorul.....3K
Cronologia internă: inferenţe, potriviri, întrebări 31
Craii de Curtea- Veche: patru, trei, doi sau unul? 32
„Comment peut-on etre roumain ? ".....321
în numele Tatălui.....32ţ
Motto-urile lui Mateiu: cîteva precizări paratextuale.....33*
Sexualitatea în Craii de Curtea-Veche 34f
In loc de concluzii: un Aleph balcanic.....352
Note.....353
Bibliografie.....383

Prefaţă la ediţia românească

Au trecut, iată, zece ani de la apariţia în limba engleză a volumului *Rereading* (Yale University Press, 1993), care vede acum lumina tiparului în româneşte sub titlul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.* Pentru aceasta, le sunt recunoscător profesorului Virgil Stanciu de la Cluj, traducător experimentat şi răsplătit cu bine-meritate premii, care a acceptat să facă traducerea; lui Dan Petrescu, mare cititor cu lupa şi scalpelul, care a acceptat să editeze cartea; şi **lui** Silviu Lupescu, directorul Editurii Polirom, care a acceptat, generos cu mine ca totdeauna, s-o publice. Un cuvînt despre termenul ciudat din subtitlu, *(re)lectură,* J-ar putea ajuta pe cititorul potenţial să evite de la început o posibilă nelămurire. încărcătura termenilor *lectură* şi *relectură* e temporală : primul desemnează parcurgerea unui text literar pentru prima oară; al doilea, parcurgerea unui text literar a doua sau a treia sau a «-a oară, deci repetarea lecturii şi schimbările de percepţie pe care le aduce cu ea; încărcătura termenului *(re)lectură* e structurală şi desemnează un tip de atenţie care poate fi exercitată chiar şi de Ia prima lectură, şi care poate fi absentă la o relectură sau re-relectură - să ne gîndim la un adolescent recitind *Contele de Monte-Cristo* de Alexandre Dumas pentru a şaptea oară, din simpla plăcere de a fi transportat încă o dată în lumea plină de

peripeţii a povestirii. *(Re)lectura* e altceva: un proces cu o finalitate structurală, reflexivă, auto-reflexivă; un mod al atenţiei care presupune încetinirea lecturii, cîntărirea critică a detaliilor, un anumit profesionalism al lecturii.
Deşi astăzi aş fi scris-o altfel, cu unele exemple diferite (luate din lecturi ale unor texte de care m-am îndrăgostit între timp), ideile şi temele profunde ale cărţii ar fi rămas aceleaşi, sensul ei ascuns autobiografic, acelaşi. De aceea - şi sper că nu mă înşel - capitolul despre Mateiu I. Caragiale, pe care l-am scris la sfîrşitul anului 2002 special pentru această ediţie, ar putea fi văzut ca un al doilea epilog, ca o ilustrare şi apărare a distincţiilor teoretice şi terminologice - lectură, relectură, (re)lectură - şi a argumentelor care stau la baza cărţii. Scris în româneşte, limba la care m-am întors după 1990, după o lungă absenţă, acest eseu poate fi citit şi ca o introducere la *A citi, a reciti.* Căci - nu-i aşa ? - adevăratele introduceri sunt totdeauna scrise *după* ; sunt echivalentul unui act de auto-relectură.
O precizare de ordin general n-ar fi poate inutilă aici: lectura literară implică totdeauna un coeficient mai mare sau mai mic, mai conştient sau mai puţin

conştient, de introspecţie sau de lectură de sine. în acest sens, ea are şi dimensiune autobiografică, pe lîngă multe altele, care sunt pe larg discutate îd carte - (re)lectura ca joc, (re)lectura ca explorare intertextuală, (re)lectura ca descoperire a secretului din text etc. Teoria lecturii, oricît ar aspira ea la un ideal de impersonalitate, nu poate fi nici ea străină de introspecţie şi deci de autobio] grafie. Speranţa teoreticianului e ca modelele de introspecţie pe care le foloseştej vrînd-nevrînd, în cercetările şi construcţiile sale să fie de folos şi altora, altfel.l
O precizare tehnică. Scrisă în engleză şi adresîndu-se fireşte unui cititor de limbă engleză (cu excepţia *Addendum-u|ui* din 2002 despre Mateiu I. Caragiale)! cartea a folosit pentru citate, în afară de sursele engleze, traducerile în engleză ala textelor la care se referă, cînd astfel de traduceri există. Indicaţia titlului citat, ca şi a numărului paginii, trimit deci, de obicei, la ediţii engleze, care figurează şi în bibliografia generală. Evident, textele consultate în alte limbi şi netraduse în engleza sunt menţionate în limbile respective atît în textul principal, cît şi în bibliografie.
M.C. ianuarie 2003

Partea întîi **Modele de lectură**

•

Unu
(Re)citind *El Aleph* de Borges

întotdeauna recitesc mai curînd decît să citesc.
JORGE LUIS BORGES *Borges at Eighty*
Decizia de a-mi începe eseul despre recitire cu examinarea unei povestiri de Borges nu trebuie să surprindă. Borges, care a vorbit deseori despre pasiunea sa pentru relectură, a devenit celebru ca autor de texte în acelaşi timp perfect clare, citibile - deşi într-un tempo lent, dictat de intertextualitatea lor bogată, plină de jocuri asociative, adeseori oblice -şi totodată captivante: texte nu doar bîntuite de alte texte, ci care obsedează la rîndul lor, chemînd cititorul să le reviziteze într-o reînnoită căutare a sensurilor lor ascunse, chinuitor de evazive. De fapt, cele două operaţii - mişcarea lineară (curioasă, orientată spre final) a citirii şi mişcarea de du-te-vino, înainte şi înapoi, în linii mari circulară (reflexivă şi interpretativă) a (re)citirii sunt deseori inseparabile în experienţa reală a lecturii lui Borges. Parafrazîndu-l pe Roland Barthes, am putea spune că autorul

lui *El Aleph* ne obligă să-i recitim textele de la bun început. Sau, dacă ar fi să folosim conceptul lui Wolfgang Iser, al cititorului implicit, am putea afirma că textul borgesian postulează nu un cititor, ci, paradoxal, un recititor, pe cineva care va simţi nevoia de a-l citi încă o dată şi încă o dată şi care va obţine o satisfacţie distinctă, mai rafinată şi mai surprinzătoare de fiecare dată.

El Aleph este unul dintre textele cele mai caracteristice ale lui Borges Şi totodată o strălucită ilustraţie a cultului său pentru concizie. Titlul evocator numeşte o singură literă, Aleph, prima din alfabetul ebraic, care, în tradiţia Cabalei, reprezintă - făcînd, misterios, parte din ea - infinitatea

divinităţii. Citit şnur, *El Aleph* dezvăluie o intrigă relativ simplă, cară spre sfîrşit, culminează cu viziunea fantastică a unui Aleph (o mică ş strălucitoare sferă microcosmică reflectînd întregul univers, văzut dii toate unghiurile posibile), în subsolul unui imobil din Buenos Aires, I; sfîrşitul lunii octombrie, 1941. Prima lectură, mai mult sau mai puţii naivă, va încerca, fireşte, să dea un sens textului din punct de vedere narativ, să identifice trama narativă centrală, să culeagă „faptele" esen ţiale, adică să stabilească ce este ficţional adevărat în lumea fictivă *î* povestirii. La acest nivel primar, anecdotic, al lui „ce se întîmplă", textu poate fi rezumat în felul următor:

Un narator la persoana întîi, care mai tîrziu îşi declină el însuş identitatea ca fiind „Borges" (folosesc ghilimelele pentru a-l deosebi, *a* autor fictiv, de omonimul său, autorul real)[1], relatează că după moarte* lui Beatriz Viterbo îşi făcuse un obicei din a merge în vizită în casa ei de pe strada Garay în fiecare zi de 30 aprilie, aniversarea zilei ei de naştere înţelegem că naratorul o iubise pătimaş pe oarecum vulgara Beatriz, dai ea nu-i răspunsese cu aceleaşi sentimente. După moartea ei, spune nara torul parcă uşurat, „puteam să mă consacru memoriei sale, fără vrec nădejde, dar şi fără umilinţă"*. Aşadar, în fiecare zi de 30 aprilie, între 1929 şi 1941, adică timp de doisprezece ani la rînd, el l-a vizitat pe văru primar al lui Beatriz, Carlos Argentino Daneri, care locuia în casa de pe strada Garay. La ultima dintre aceste „aniversări melancolice şi în var erotice", Daneri, uşor cherchelit, se lansează într-un elogiu al omulu modern şi al tehnologiei moderne, după care îşi prezintă marele săi proiect, un poem intitulat *Pămîntul,* din care citeşte cu glas tare cîtevs strofe, comentîndu-le apoi cu entuziasm şi erudiţie pompoasă („Mi-am dat seama că munca poetului nu se rezuma la poezie; în primul rînd, e inventa tot felul de judecăţi pentru a dovedi că poezia sa e admirabilă") Două săptămîni după 30 aprilie 1941, Daneri îl invită pe „Borges" la nou bar-salon inaugurat de proprietarii casei sale, Zunino şi Zungri. în local după ce-i mai citeşte cîteva fragmente din „talmeş-balmeşul pedant" a poemului său, Daneri îi cere lui „Borges" să obţină pentru el un cuvîn înainte de la Alvaro Meliân Lafinur, un literat cu reputaţie (înţelegem dil context) cam dubioasă. „Borges" este de acord şi promite că va vorbi cil Lafinur joia următoare, după reuniunea de la Clubul Scriitorilor. Suntem în mai, dar Daneri nu-l va suna pe narator decît la sfîrşitul lui octombrie

* Citatele din *El Aleph* sunt redate în traducerea (uneori modificată) a lui Dări Novăceanu, din volumul J.L. Borges, *Opere 2,* Bucureşti, Editura UniverS: 1999, p. 110 şi urm. (n. trad.)

cînd pare a fi uitat de prefaţa lui Lafinur (pe care, oricum, „Borges" nu catadicsise s-o solicite). Daneri vorbeşte agitat despre iminenta dărîmare a locuinţei sale: patronii, „sub pretextul măririi localului lor, aveau să-i demoleze casa". Furios, Daneri plănuieşte să-l pună pe avocatul său (dr. Zunni) să-i cheme în instanţă pe Zunino şi Zungri. în timpul aceleiaşi lungi conversaţii telefonice, el dezvăluie că în pivniţa imobilului se găseşte un Aleph (un „punct din spaţiu care conţine toate celelalte puncte") şi că fără acesta îi va fi imposibil să-şi termine poemul. Daneri vrea să-i arate Aleph-ul lui „Borges", iar acesta din urmă acceptă, deşi crede că e posibil ca bizara propunere să fie rodul unei minţi bolnave. în bezna de smoală a beciului, „Borges" se teme că Daneri ar putea să-l ucidă. Dar apoi - brusc, neaşteptat - vede într-adevăr misticul Aleph. Borges îl descrie într-una dintre paginile sale cele mai poetice şi mai subtile:

Diametrul Aleph-ului era de vreo doi-trei centimetri, dar întreg spaţiul cosmic se afla aici, fără ca mărimea să-i fie micşorată. Orice lucru (faţa oglinzii, să zicem) era un infinit de lucruri, pentru că eu îl vedeam distinct din toate punctele universului. Am văzut marea fojgăitoare, zorii şi amurgul, mulţimile din America, un păianjen de argint în

centrul unei piramide negre (...), am văzut un cerc de pămînt arid într-o potecă unde înainte fusese un copac, am văzut o vilă din Androgue, un exemplar din prima versiune englezească a lui Plinius, cea a lui Philemon Holland, am văzut, în acelaşi timp, fiecare literă de pe fiecare pagină (de cînd eram copil mă minunam de faptul că literele închise într-o carte nu se amestecă şi nu se pierd peste noapte), am văzut noaptea şi ziua în care mă aflam, am văzut un apus de soare în Queretaro care părea să reflecte culoarea unui trandafir din Bengal (...). Am văzut toate furnicile de pe pămînt, am văzut un astrolab persan, am văzut, în sertarul unui birou (scrisul m-a făcut să tremur) scrisori obscene, de necrezut, precise, pe care Beatriz i le trimisese lui Carlos Argentino, am văzut un monument îndrăgit din cimitirul Chacarita, am văzut pulberea putrezită şi oasele celei ce, cu atîta delicateţe, fusese Beatriz Viterbo, am văzut circulaţia nevăzută a sîngelui meu, am văzut angrenajele iubirii şi modificările morţii, am văzut Aleph-ul din toate punctele şi unghiurile, am văzut în Aleph pămîntul, iar în pămînt Aleph-ul şi în Aleph pămîntul, am văzut chipul meu, viscerele mele, am văzut chipul tău, m-a cuprins ameţeala şi am plîns (...). M-a încercat o veneraţie fără sfîrşit şi o nemărginită compasiune.

„Am văzut chipul tău..." Apariţia bruscă a adjectivului posesiv la Persoana a doua, surprinzătoarea dezvăluire că faţa cititorului, aplecată cum este chiar asupra paginii din *El Aleph* în momentul cînd citeşte exact fraza respectivă, fusese deja reflectată în oglinda infinită a Aleph-ului, îi Poate crea cuiva care citeşte atent povestirea pentru întîia oară un subtil §° temporal. *Aleph-ul devine însuşi textul,* iar lectorul este absorbit în el

prin această stranie gaură pronominală. Paradoxul lecturii - al citiri' povestirii *El Aleph,* un text care i-a anticipat cu bună ştiinţă pe toţi cititori care l-au parcurs vreodată - constă în delicatul efect de prezenţă textual pe care povestirea aceasta fantastică îl are asupra noastră. Este o veritabil, epifanie: cititorul se întrezăreşte în misteriosul Aleph universal/textua descris de „Borges". După experienţa aceasta a uimirii, revenirea 1 banala realitate nu poate inspira decît o milă infinită. Restul textului est de factură mai jucăuşă, satirică şi parodică (inclusiv auto-parodică).

Ieşit din beci, „Borges" aude „glasul jovial şi totodată plictisit al Su Daneri" spunîndu-i: „...n-ai să-mi poţi plăti nici într-un secol aceast; revelaţie. Ce lucru extraordinar, nu, Borges, omule?" Dar „Borges' hotărît să se răzbune pentru ceea ce tocmai aflase despre legătura dintn iubita sa Beatriz şi Daneri - descoperind scrisorile ei obscene trimise Daneri - nu recunoaşte că ar fi văzut ceva şi are grijă să se poarte ev Daneri ca şi cum acesta ar fi nebun („L-am îmbrăţişat, despărţindu-mă şi i-am repetat faptul că aerul proaspăt de la ţară şi o existenţă liniştit sunt cei mai buni medici"). Urmează un „post-scriptum" (datat 1 marţii 1943), din care aflăm că la şase luni după demolarea imobilului din strad; Garay, Daneri a publicat cîteva dintre secţiunile argentiniene ale poemulu său (pentru care i-a fost conferit al doilea Premiu Naţional de Literatură) „Borges" discută, cu mare risipă de erudiţie, numele şi natura Aleph-ulu Pentru nume, îl trimite pe lector la Cabala (unde „litera aceasta reprezi: *En Soph,* capul divin pur şi nemărginit"), dar şi la matematicianul Geoi Cantor, care face din Aleph un „simbol al numerelor transfinite". despre natura acelui Aleph văzut de el, „Borges" conchide spunînd „Oricît ar părea de necrezut (...), cred că Aleph-ul din strada Garay a fos un Aleph fals." Povestirea se încheie cu un comentariu despre inevitabili uitare: „...eu însumi falsific şi pierd, sub tragica eroziune a anilor trăsăturile lui Beatriz." Vedem că ultimul cuvînt este Beatriz. Acesta fost, dacă nu şi primul cuvînt, în orice caz cel dinţii nume pomenit îi prima propoziţie a povestirii: „în dimineaţa fierbinte de februarie cînd ; murit Beatriz Viterbo..."

,^?Zilma tUl de mai sus' Pe care nu J_a§ fl Putut redacta dacă nu aş i . ii Borges, nu doar în decursul anilor, ci chia

„"-.„SCnam aceste Pagini, constituie ceea ce cred eu că poate trei a „datelor" principale pe care ar fi normal să pentru întîia oară, povestirea *El Aleph.* Uj

nHma Wtură o „„ • u - -~e bun început: cînd *scriu* despre cum es prima lectura a unei bucăţi literara *I*

«a nu mă nlflsp? îmr (cum era' cum ar trebui să fie), nu

sa nu ma piasez intr-o DersnpftW/o o. . -..• • •

V ^pectiva a recuirn şi, verificînd mereu detalii!

să recitesc. Poate să pară paradoxal, dar este, de fapt, absolut firesc. Ceea ce numesc eu, ca scriitor şi critic, „prima lectură", este deja mult mai mult decît un prim contact, pragmatic sau fenomenologic, cu un text literar: este o ipoteză construită, care presupune un anumit grad de acurateţe şi deci o oarecare verificare (recitire). O primă lectură de un soi mai pur (dar una încă disponibilă pentru cercetare şi de aceea nu tocmai egală cu activitatea privată care este adeseori cititul) ar putea fi realizată într-un laborator de psihologie, unde subiectului i s-ar da să citească un text necunoscut, după care i s-ar cere să povestească pe loc ce a citit, neîngăduindu-i-se să recurgă la text. înregistrarea cuvintelor subiectului ar constitui „textul virtual" al lecturii iniţiale, foarte interesant de examinat din punct de vedere psihologic[2]. într-un anume sens, nici măcar acest fel de primă lectură nu poate fi considerată cu adevărat „prima" (adică „virgină" sau „inocentă") - dar această problemă nu ne va reţine atenţia deocamdată. E suficient să spun că atunci cînd vorbesc despre o primă citire - de exemplu, o primă citire a lui *El Aleph* - mă refer la o *ipotetică* lectură lineară, neîntreruptă, proaspătă, curioasă, sensibilă la întorsăturile neaşteptate şi la dezvoltările imprevizibile ale textului (care includ asociaţiile intertextuale imprevizibile), ca să limitez descrierea acestui construct ipotetic la numai cîteva trăsături evidente.

Cititorul cu o oarecare pregătire literară care citeşte *El Aleph* pentru întîia oară îşi va da seama, mai devreme sau mai tîrziu, de posibilitatea ca textul lui Borges să facă o aluzie vagă la un autor al cărui nume nu e de găsit printre cele multe menţionate în *El Aleph* (de la Homer şi Hesiod la Spenser, Michael Drayton şi Shakespeare, de la Lucian din Samosata şi Pliniu la Goldoni şi Xavier de Maistre sau Paul Fort): nu este oare defuncta Beatriz, cea atît de insistent, de obsesiv prezentă în mintea naratorului, cumva înrudită - şi nu doar din punct de vedere onomastic -cu celebra, cvasi-mitica Beatrice Portinari a lui Dante? în scurtul său comentariu la *El Aleph* din *Borges : A Reader,* Emir Rodriguez Monegal observă că însuşi Borges a negat existenţa vreunei intenţii parodice ascunse referitoare *la Divina Comedie,* dar că, în pofida acestei tăgăduiri, „povestirea este despre un bărbat («Borges») îndrăgostit fără nădejde de o femeie numită Beatriz şi care este călăuzit înspre o viziune a lumii, avută într-o subterană, de către un poet numit Carlos Argentino Daneri (numele de familie al lui *Dante* era Aligheri). Pentru a amesteca şi mai mult lucrurile, daneri scrie un poem ce descrie tot universul." Deci, adaugă Rodriguez Monegal, în ton cu cercetătorii anteriori ai operei lui Borges, trebuie să existe o legătură între *El Aleph* şi un articol despre Dante scris de Borges aproape simultan cu povestirea: „Caracterizînd drept deznădăjduită iubirea

lui Dante pentru a sa Beatrice şi etichetînd drept un coşmar întîlnirea celor doi din Purgatoriu, Borges trădează ideea pe care îşi clădeşte povestirea. Fiind o parodie - adică o versiune răsturnată şi deplasată *z* originalului - proza sa face ca întîlnirea celor doi îndrăgostiţi să fie şi ma! imposibilă, şi mai umilitoare."

Lectura eseului lui Borges *întîlnirea din vis* (de fapt, un comentariu la *Purgatorio,* 30-33) sugerează că ultima parte a *Purgatoriului* lui Dante, în interpretarea idiosincratic-literală propusă de Borges, ar putea fi unul dintre intertextele-cheie ale povestirii *El Aleph.* Fireşte, o dată ce ne-ani dat seama de acest lucru, o dată ce am descoperit ţinta (posibilei) parodii secrete, am pătruns în sfera recitirii. A scruta textul lui *El Aleph* în] căutarea aluziilor parodice sau a analogiilor cu Dante, incumbă, e clar, un' act (fie el şi pur mental sau mnemonic) de reparcurgere a povestirii lui Borges, de transferare a atenţiei de la anumite detalii reţinute la prima lectură la altele, sau poate tot la aceleaşi, dar reconsiderate în lumina nouă a intertextului dantesc, care i se dezvăluie numai cititorului informai la a doua lectură, dacă nu la prima (re)lectură. Ca şi noţiunea de primă lectură, cea de recitire este un construct teoretic, un model ipotetic menii să ne ajute să înţelegem mai bine anumite experienţe familiare (de faptJ recitim mult mai des decît credem) pe care, de obicei, nu le conştientizăm] A reciti, în acest sens, înseamnă a repeta actul anterior al citirii, dar, încă mai important, înseamnă şi a redescoperi un text deja ştiut prin abordarea lui dintr-un alt unghi de vedere, bunăoară prin reconsiderarea lui în cadrul anumitor rame intertextuale a căror relevanţă ni s-a dezvăluit abia după încheierea primei lecturi. Natura ipotetică a recitirii astfel concepute este absolut evidentă: ce ar putea, de fapt, deosebi o primă lectură a lui *El Aleph* întreprinsă în urma

parcurgerii acestui eseu de ceea ce am numin recitire? Totuşi, distincţia dintre citire şi recitire, chiar diluată pînă la formula de (re)citire - unde parantezele pot indica şi un caracter instabili opţional al actului - rămîne utilă. Din punct de vedere euristic, cel puţini suntem îndreptăţiţi să vorbim de o primă lectură lineară şi de o relectură metaforic-circulară, cu precizarea că circularitatea celei de-a doua se afla în expansiune naturală, că cercurile de înţelegere pe care le trasează în jurul centrului constituit de o anumită operă sunt din ce în ce mai amplq şi presupun citirea şi recitirea altor opere, a multor altor opere - ideal (îa spirit borgesian), a tuturor celorlalte opere, a tot ceea ce s-a scris vreodată!

Dar să dau cîteva exemple de ceea ce înseamnă a reciti *El Aleph îâ* termenii lui Dante: descrierea incidentală a unor reminiscenţe italienej din personalitatea lui Daneri („După scurgerea a două generaţii, *s*-|*x*|| italian şi bogatele gesturi italieneşti supravieţuiau încă în el") şi-ar putea

asuma o anumită importanţă, chiar dacă ne-ar fi cam greu s-o definim mai precis. Şi mai semnificativ, Carlos Argentino va fi perceput ca un analog hilar al lui Virgiliu din Dante, ca un „Virgiliu de mîna a zecea (...) care-l conduce pe narator jos, într-un beci ca un puţ", unde are viziunea Aleph-ului[3]. Vom medita din nou la apariţiile numelui Beatriz în contextul narativ imediat; numele Viterbo (denumire şi a unei localităţi italiene, aflată la nord-vest de Roma şi pomenită de Dante în *Inferndf* va dobîndi o subtilă rezonanţă nouă, iar numele Elena, dat lui Beatriz cînd „Borges" este cuprins de o „năvalnică tandreţe" („Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz cea atît de îndrăgită, Beatriz cea pierdută pentru totdeauna, sunt eu, sunt Borges") va fi, poate, cîntărit în termenii cu care vorbeşte Dante despre Elena din Troia în *Inferno 5,* unde o condamnă să stea în cercul destinat desfrînaţilor (Elena leagă astfel invocaţia de mai sus de „scrisorile incredibil de pline de detalii obscene scrise de Beatriz lui Carlos Argentino")[5].

O recitire atentă a lui *El Aleph* în cadrul de referinţă creat de o (re)lectură a ultimelor trei cînturi ale *Purgatoriului* lui Dante şi a cel puţin cîtorva eseuri ale lui Borges despre Dante (începînd cu *întîlnirea din vis)*[6] va duce negreşit la descoperirea altor posibilităţi de interpretare pe care o primă lectură, ipotetic neconştientă sau imperfect conştientă de intertextul dantesc, nu le va fi sesizat. O asemenea relectură a lui *El Aleph* ne va sugera totodată unele trăsături mai generale ale artei lui Borges, inclusiv modul caracteristic în care el însuşi (re)citeşte alte texte - în cazul acesta, texte alegorice - şi le împleteşte oblic, aproape irecognoscibil, în pro-priile-i tapiserii textuale complicate. *întîlnirea din vis* confirmă atitudinea ambivalenţă a lui Borges faţă de alegorie. Interpretată logic - crede el - o alegorie nu este altceva decît o ecuaţie abstractă (în esenţă simplă, dacă nu chiar tautologică), prezentată ca un *puzzle*; interpretată literal, ea ne poate şoca, părînd bizară, chiar respingătoare (ca în procesiunea de la sfîrşitul *Purgatoriului* ce prezintă „animale cu aripile smălţate cu ochi deschişi, o femeie verde, una de culoarea carminului, una cu trei ochi, un bărbat somnambul etc"). Borges încearcă să explice hidoşenia acestor simboluri, ca şi marea severitate a Beatricei faţă de Dante din scena-cheie a întîlnirii lor din Paradisul Terestru, speculînd astfel:

A. te îndrăgosti înseamnă a crea o religie cu un Dumnezeu supus greşelii. Că Dante o idolatriza pe Beatrice este un adevăr ce nu îngăduie contrazicere (...). Cînd Beatrice era moartă, cînd Beatrice era pierdută pe vecie, Dante se juca cu ideea de a o găsi, ca să-şi aline tristeţea. Cred că a înălţat arhitectura triplă [a] poemului său pur şi simplu ca să insereze în el acea întîlnire. Atunci i s-a

întîmplat ceea ce se întîmplă numai în vise (...). A visat-o pe Beatrice, dar visat-o foarte austeră, inaccesibilă, a visat-o într-un car de triumf tras de ui leu care era pasăre (...). Un coşmar (...) este declanşat şi descris în cîntu următor [32]. Beatrice dispare (...); un uriaş şi o tîrfa îi uzurpă locii Beatricei. (Alegoric, uriaşul este Filip al IV-lea; tîrfa este Biserica.)

Este oare posibil ca o lectură din Dante - sau mai curînd o subtilă deliberată interpretare capricios-subiectivă - să fie la originea ideii Iu: Borges de a face din Beatrice, în ironica ei deghizare de secol XX, Beatri Viterbo, o tîrfa mai mult sau mai puţin concretă ? Şi am fi oare atunc: îndreptăţiţi să susţinem că *El Aleph* este într-adevăr o parodie secretă *Divinei Comedii,* redusă la dimensiunile unei scurte (foarte scurte) povestiri ?

El Aleph poate fi văzut ca parodie a *Divinei Comedii* şi într-un alt sens, mai intensiv şi totodată mai extensiv. în această viziune, *El Aleph* n-ar fi rescrierea unei singure scene din vastul poem dantesc, ci o comprimare, o „miniaturizare parodică" (în termenii lui

Rodriguez Monegal), sau o contragere serio-comică extremă a întregului poem. Un asemenea mod revizionar de rescriere a fost legat de existenţa unei tendinţe ebrai-zante în opera lui Borges, mai precis de o anumită „postură cabalistică dialectică (...) producînd ficţiuni care (...) derivă din scrieri înnobilate de timp (Biblia, *lliada,* Dante, Shakespeare, Cervantes, Kafka şi alţii)"[7].] Citit sau recitit în aceşti termeni, *El Aleph* relatează o viziune supra-i naturală, comparabilă cu a lui Dante, dar în acelaşi timp contrastînd cu ea, fiindcă Borges nu întrevede nici o viaţă de apoi, nici o ierarhie divină,) nici o cale de mîntuire; infinitatea sa este imanentă, nefiind de fapt decît suma percepţiilor posibile ale lumii acesteia. De aici reacţia curioasă a naratorului: infinită uimire (în original, *infinita veneracion,* ceea ce este mai aproape de reverenţă decît de uimire, dar eu prefer aici noţiunea uimire) şi infinită compasiune.

Borges a negat că *El Aleph* ar fi o parodie după Dante şi cred trebuie să ţinem seama de asta, chiar dacă recunoaştem importanţa inte: textuală a *Divinei Comedii. El Aleph* poate fi un comentariu secret sau meditaţie independentă pe un motiv din Dante, sau o variaţie pe te Beatrice, sau descrierea unei viziuni alternative, mai pesimiste, a lumii toate acestea fiind posibilităţi ce exclud conotaţiile obişnuite, peiorati (reductive, minimalizante) ale termenului de *parodie.* Dar tăgăduiala 1 Borges poate fi luată în serios şi într-un alt sens, mai radical. Oricare fi relaţia genetică dintre *El Aleph* şi Dante, poate că ne-ar avantaja citim sau să recitim povestirea lui Borges fără să ne sinchisim de ***Divtâ*** *Comedie* sau socotind-o doar o referinţă marginală printre multe altele

Astfel, am putea începe prin a (re)citi povestirea pe fundalul direct sugerat al Cabalei şi al misticismului cabalistic, în care caz *El Aleph* ar fi, întîi şi întîi, exact asta, cum am arătat deja - un Aleph, o concentrare microcosmică a multiplicităţii cosmice, o reflectare a universului (fizic, dar şi moral) într-o singură literă, o magică abreviere a lumii, lumea însăşi nefiind decît „rezultatul multiplelor combinaţii ale celor douăzeci şi două de litere ale alfabetului ebraic", după cum se afirmă în *Sefer Yetsirah (Cartea Creaţieif.*

Poate cea mai remarcabilă consecinţă a unei abordări de acest fel este, după cum observă Jaime Alazraki în *Borges and Kabbalah,* înţelegerea faptului că „Borges îşi provoacă cititorul să-şi activeze resursele, să devină el însuşi cabalist" (p. 50). Aleph-ul cabalistic, după cum ne reaminteşte un alt exeget al lui Borges, nu-i este doar „folositor lui Borges în încercarea de a abrevia universul prin literatură, ci şi (...) plin de sens pentru cititor, ca simbol al întregii arte literare borgesiene"[9]. Văzut ca un rezumat sau ca o oglindă a operei scriitorului, *El Aleph* poate fi (re)citit cu folos dacă îl raportăm mental la celelalte scrieri ale autorului, mai ales la cele construite în jurul unor simboluri sau imagini universale, chiar şi obsesiv apăsătoare, cum este *Zahirul. Zahirul* (publicat iniţial în 1947) este un soi de negativ al lui *El Aleph* (să observăm că vocabula *zahir* începe cu *z,* ultima literă a alfabetului, simetric opusă lui *a).* Povestirea trimite la *El Aleph* şi prin motivul central, moartea femeii iubite (Clementina Villar, Theodelina într-o versiune ulterioară). într-un stil preţios auto-ironic, naratorul, din nou identificat ca „Borges", ne povesteşte cum Clementina, „la 6 iunie (...) comise solecismul de a se stinge din viaţă, în miezul districtului de sud. Mai e oare nevoie să fac mărturisirea că, mînat de cea mai sinceră pasiune argentiniană, snobismul, eram îndrăgostit de ea şi moartea ei m-a emoţionat pînă la lacrimi?"* Zahirul - o monedă obişnuită, valorînd 20 de centavos - intră în posesia lui „Borges" în zorii zilei de 7 iunie, cînd, după ce a privegheat-o pe Clementina, poposeşte într-o circiumă ta să bea ceva şi îl primeşte ca rest. La 13 noiembrie, ziua cînd scrie, el nădăjduieşte să facă să dispară obsedantul zahir, aflat încă în posesia sa, „tot gîndindu-l şi regîndindu-l fără încetare; îndărătul monedei se află, poate, Dumnezeu". între timp, zahirul a dobîndit, în chip magic, toate 'nţelesurile şi însuşirile contradictorii atribuite lui în diferite culturi şi limbi, inclusiv, în arabă, sensul de „notoriu" sau „vizibil", care este -.unul dintre cele nouăzeci şi nouă de atribute ale lui Dumnezeu". Pe

Citatele din *Zahirul* sunt redate în traducerea Cristinei Hăulică, voi. cit., p. 77 §i urm. (n. trad.)

scurt, zahirul a devenit un simbol insuportabil al circularităţii infiniteBEste sigur că acesta nu a eliminat întîmplarea. nici din mînuirea prozei
dureroase, un dublu obsedant al evazivului Aleph.

(Valery, De Quincey), nici din mînuirea versului, dar a negat-o cit a putut
El Aleph mai poate fi recitit pornind de la simbolul central al poves«şi i-a limitat contribuţia incalculabilă. El seamănă de departe cu Dumnezeu,
Scriptura zeului (publicată iniţial în 1949), care este Roata; roata vieţ fireşte, dar şi roata de foc şi apă, care devine roata schingiuirii - cea care Tzinacân, preotul lui Moctezuma, este chinuit de spaniolul Pedro Alvarado înainte de a ajunge să înţeleagă „scriitura tigrului "şi să descoperi cele paisprezece cuvinte magice ce l-ar fi putut face atotputernic, dar pi care nu le va articula niciodată, fiindcă între timp îşi uitase identitatea[1]! Şi alte povestiri, eseuri şi poeme - în special cele direct inspirate din Caball - ar putea servi drept cadre pentru a (re)citi *El Aleph.* Cînd cititonţ devine cabalist - ceea ce se poate întîmpla chiar şi pe timpul unei lectui ce este, empiric, prima - el va deveni, de fapt, un recititor. în locul una lecturi lineare, cabalistul va încerca felurite alte metode de (re)citire verticale sau circulare, intra- sau inter-textuale. Acestea nu vor ţinl neapărat la descoperirea vreunei nebuloase doctrine tăinuite; în mtx normal, cei ce le folosesc se mulţumesc să înţeleagă existenţa une necesităţi secrete a textului însuşi, mai ales cînd această necesitate est< camuflată sub aparenţa întîmplării. încă de la începutul carierei săli literare, Borges a fost fascinat de ceea ce considera a fi asumpţia funda mentală a cabaliştilor şi a încercat să justifice „nu doctrina, ci mai degrabj procedeele hermeneutice sau criptografice care conduc la ea. Procedeeli acestea, se ştie, sunt lecturarea pe verticală a textelor sacre, citirea numiq
pentru care conceptul vag al întîmplării nu are nici un sens.
Neîndoielnic, Borges, în calitate de prozator şi poet, s-a considerat un reprezentant al celei de-a treia categorii. Este, de aceea, necesar să presupunem că s-a străduit să reducă rolul jucat de întîmplare în scrierile sale, să limiteze „contribuţia incalculabilă" a acesteia (sau, formulat altfel, să facă efectele întîmplării *calculabile,* să le supună regulilor, ca în unele jocuri de ingeniozitate şi chibzuire).
Premisa aceasta ar justifica aplicarea la scrierile sale a anumitor metode de lectură cabalistice sau hermeneutice, chiar dacă rezultatele nu ar fi nici acum convingătoare. Referitor la *El Aleph,* ca re-cititori atenţi ai textului, am putea să ne permitem atunci speculaţii privind repetarea anumitor litere în onomastica personajelor. Trebuie interpretată litera „B" (din „Borges", dar şi din Beatriz) ca jucînd un rol similar ori ironic similar cabalisticului *beth,* a doua literă a alfabetului ebraic, dar cea cu care începe, de fapt, textul sacru, *Torahl* Are vreo semnificaţie litera „Z", iniţiala numelor proprietarilor lui Daneri (Zunino şi Zungri, nume cu rezonanţă clovnească)? Dar „Z"-ul din numele avocatului lui Daneri? Naratorul mărturiseşte că „numele lui Zunni l-a impresionat", fiindcă respectivul birou de avocatură (în ciuda „adresei improbabile") era „de o seriozitate proverbială". Au z-urile din numele acestea vreo legătură cu *bomtrophedon* (un rînd de la stînga la dreapta, următorul de la dreapta li conceptul lurianic de *zimzum* („condensare" sau „contragere")[12]? Trimit
stînga), înlocuirea metodică a anumitor litere ale alfabetului cu altei-suma valorilor numerice ale literelor etc. E uşor să facem din aces operaţii un obiect de batjocură. Eu unul prefer să încerc să le înţeleg. Justificarea acestor metode - care se pot transforma lesne în aplicat: aparent absurde[11] - se găseşte în caracterul absolut al textului sacru, u: text în a cărui compoziţie întîmplarea nu a jucat, prin definiţie, nici u rol. Este interesant de constatat că Borges crede că textele obişnuit (profane) pot fi şi ele judecate după „cantitatea de întîmplare", mai man sau mai mică, pe care o conţin şi că ar trebui citite în funcţie de ea (cu cî e mai mic rolul întîmplării, cu atît mai justificată este folosirea metodelo interpretative asemănătoare cu ale cabaliştilor). Borges deosebeşte tre tipuri de texte : cel jurnalistic, constînd din simple relatări ale „faptelor din „propoziţii efemere", în care atît sensurile, cît şi lungimea şi acustic< paragrafelor sunt pur contingente sau accidentale ; cel poetic, alcătuit dil versuri care „supun sensul unor necesităţi de eufonie" („accidental îi [aceste versuri] nu este sunetul, ci sensul", ca în unele poezii de Tennyson Verlaine şi Swinburne); şi textele produse de „al treilea scriitor, intelectualul
ele la z-urile din titlul povestirii *Emma Zunz,* care a fost discutată în termenii Cabalei[13]? (Să mai observăm şi că Zunz, numele unui mare expert într-ale Cabalei din secolul al XlX-lea, este citat şi în studiile despre Cabala ale lui Gershom Scholem.) Fac aceste z-uri vreo aluzie la z-ul din titlul *Zahirul* ? Are vreo semnificaţie faptul că Daneri menţionează pentru prima oară existenţa Aleph-ului din subsolul casei de pe strada Garay în timpul discuţiei despre avocatul Zunni ? Paragraful despre Zunni (încă un nume cu rezonanţă

clovnescă) se citeşte ca un raport concret, în „stil jurnalistic", adică un stil ce încearcă să înregistreze neutru evenimentele, în ordinea (întîmplătoare) a producerii lor, fără vreun fel de [ne]cesitate internă: „L-am întrebat dacă îl şi angajase în această problemă. Mi-a spus că avea să-i telefoneze în după-amiaza acelei zile. A şovăit şi după aceea, cu o voce calmă, impersonală, ca atunci cînd ne pregătim să mcredinţăm cuiva un secret foarte intim, mi-a mărturisit că pentru a errnina poemul casa îi era absolut indispensabilă, căci într-un colţ din subsol exista un Aleph." Un cititor cu preocupări de cabalistică însă va

pătrunde cu mintea dincolo de succesiunea aparent arbitrară a acţiuni, şi cuvintelor consemnate, căutînd un principiu de coerenţă internă, in< ciile existenţei unei riguroase logici secrete care ar putea fi deghizată s masca întîmplătorului.

Problema sensului ascuns - atît a motivului, cît şi a modului tăinuire a lui - domină actul (re)citirii, în special fiindcă se concentrea asupra detaliilor textuale mărunte, a formulărilor idiosincratice, a comt naţiilor de litere, a paradigmelor alcătuite din nume şi date sau a alt aspecte de acest tip. Cititorul cu preocupări de cabalistică, cu alte cuvint va reciti întotdeauna de dragul secretului, nu neapărat, în ultimă instanţ cu dorinţa de a pătrunde secretul în sine (deşi există întotdeauna provocare de această natură şi, în consecinţă, o motivaţie importantă), de dragul de a elimina hazardul, de a reduce „zgomotul" întîmplătoruk de a dobîndi acces la o zonă a transparenţei înţelesului. Operaţia (re)citi: aşadar va fi simetrică celei a scrierii concepute de Borges în cazul celui i „al treilea scriitor", intelectualul (care consideră că misiunea sa este elin narea „contribuţiei incalculabile" a întîmplării). în lumina acestor cons deraţii, există vreo relaţie între z-ul din numele Zunino, Zungri, Zun (care au în comun întregul grup de litere iniţial, *zun)* şi a-ul din Aleph (Re)citirea pentru a afla secretul sau, în sensul lui Borges, (re)citin cabalistică (potrivnică hazardului) vor genera o mulţime de alte întrebăr de care o primă lectură lineară, încrezătoare, nu se va putea ocupa, în c mai bun caz, decît tangenţial. în cazul povestirii *El Aleph,* cele m importante dintre ele sunt problemele ridicate de datele pedant de exac care abundă în text. (Asemenea date constituie o trăsătură tipică a stiluli jurnalistic, care, aşa cum spune Borges în *O justificare a Cabalei,* anun ca „neobişnuita agresiune de ieri a avut loc pe strada cutare sau cutare, colţul cutare sau cutare, dimineaţa la ora cutare sau cutare".) Oare să ait data decesului lui Beatriz Viterbo (într-o nedefinită „dimineaţă fierbin de februarie" din 1929) vreo semnificaţie ascunsă? Oare să însemne ce\ ziua ei de naştere[14]? Care ar putea fi semnificaţia zilei de duminic 30 aprilie 1941, cînd Daneri aduce pentru prima oară vorba despre poemi său şi citeşte din el? Cum să interpretăm amănuntul că exact „do duminici mai tîrziu" (adică la 14 mai) Daneri îi telefonează lui „Borge: ca să-l invite să bea împreună un cocktail în barul-salon deschis în veci de „progresiştii Zunino şi Zungri" ? Există ceva deosebit în faptul „Borges" vede Aleph-ul într-o seară, spre sfîrşitul lui octombrie 1941 Cum se poate explica meticulos de exacta datare a post-scriptum-ulu 1 martie 1943? Cum trebuie interpretat faptul că vizitele aniversare naratorului se produc exact de treisprezece ori (în decursul a doisprezi
ani) ? Mai există, ascunse în date, în nume sau altundeva în text, şi alte implicaţii numerologice ? Sau sunt toate aceste date şi numere absolut lipsite de importanţă ? Ultima ipoteză este greu de acceptat din punct de vedere teoretic, de vreme ce avem de-a face cu un text extrem de atent scris, în „al treilea" stil borgesian, cel ce se străduieşte să îngrădească rolul întîmplării. Pe de altă parte, a afla, cît de cît cu certitudine, ce pot să însemne datele şi numerele nu este mai puţin dificil. Pot ele avea o semnificaţie pur privată, personală[13]? Este posibil ca majoritatea să fi fost folosite doar ca perdele de fum sau ca false indicii, ca să abată atenţia cititorului de la veritabila semnificaţie ascunsă a uneia sau două dintre ele ? Sau camuflează ele un înţeles simbolic mai obiectiv ? Dacă aşa ar sta lucrurile, simbolismul lor ar fi, probabil, legat de datele unor sărbători

importante (nu e posibil ca data naşterii lui Beatriz, 30 aprilie, să fie, serios sau ironic, legată de calendarul sacru creştin sau evreiesc, mai exact de praznicul Paştilor?). Sau poate trimite simbolismul lor ascuns la anumite date istorice, cum sugeram mai înainte? Nu este necesar să găsim acum răspunsuri la aceste întrebări - nu îmi stă în intenţie să ofer o interpretare totală a povestirii *El Aleph* sau să propun un comentariu, ci vreau pur şi simplu să arăt ce fel de întrebări se pot isca în mintea unui re-cititor (cabalistic) şi ce fel de detalii atrag atenţia asupra lor atunci cînd revii mereu la un text misterios ce te obsedează. Un set de întrebări asemănătoare se pot pune despre conotaţiile şi posibilul simbolism ale toponimelor folosite în povestire (locurile din Buenos Aires, începînd cu strada Garay, care apar cu numele, semnificaţia antinomiei nord/sud etc). Asemenea întrebări duc uneori la o interpretare specifică sau la o sugestie de interpretare[16].
(Re)citirea şi interpretarea (în sensul activ al lui *a interpreta,* acela de a face presupuneri şi a lua *decizii interpretative)*[11] sunt operaţii mentale atît de strîns înrudite, încît deseori par nediferenţiabile. Ca atare, nu este de mirare că în multe contexte comune, nepretenţioase, lectura şi interpretarea funcţionează ca sinonime interschimbabile : cînd vorbesc de „lectura mea" a unui anumit pasaj-cheie dintr-o carte, sau, mai general, a unei situaţii, nu vreau să spun altceva decît „interpretarea mea". Prin extensie, relectura ajunge să semnifice reinterpretare, în sens de interpretare nouă sau revizuită : felurite serii critice sau titluri de studii critice individuale, cum ar fi „recitind romanul secolului al XlX-lea", sau „recitirea autorului •K sau a operei Y", conţin acest sens. Există însă şi împrejurări cînd este util să deosebim (re)lectura de interpretare. Una dintre diferenţele posibile Pe care le putem formula este aceea dintre proces şi rezultat. Repet: e adevărat că citirea şi recitirea sunt activităţi desfăşurate întotdeauna într-un

orizont hermeneutic mai larg, e adevărat că le incumbă nenumăral presupuneri, decizii şi revizuiri de interpretare, minore sau majore, dl interpretarea cere nu doar o lectură completă şi multe relecturi ale opera ci şi încercarea de a răspunde într-o manieră nouă, originală, cel puţin I cîteva dintre întrebările importante puse de text, întrebări pe care simpli cititori sau re-cititori îşi pot permite să le lase fără răspuns, nedimj nuîndu-şi *plăcerea* obţinută prin parcurgerea textului. Cu alte cuvinte, *i* interpreta, în acest sens, comportă a cunoaşte alte interpretări, a j conştient de conflictul dintre ele şi a te strădui să oferi o interpretare mj bună - una mai strînsă, mai bine argumentată, care să rezolve sau s depăşească vechile conflicte, oferind cadre noi pentru generarea sensuluj Pe tot parcursul acestui studiu, mă concentrez asupra citirii şi recitir, ca procese, ca activităţi dependente de timp, ca explorări, ca vizitări *i* (poate nostalgice) revizitări ale textelor, ca plimbări prin păduri textuala excursii de plăcere, hoinăreli sau pelerinaje. Din punctul de vedere adopta aici, interpretările - inevitabil, au existat multe în (re)lectura mea a lui Borga şi vor fi încă multe altele în (re)lectura mai mult sau mai puţin extensia a altor autori, de la Cervantes la Henry James, Proust sau Nabokov trebuie considerate mijloace pentru atingerea unui scop, acest scop fiinj continuarea lecturii, extinderea ei în relectură (şi, cum vom vedea, îi scris şi rescris). Aici nu citesc sau recitesc pentru a interpreta; interpreta (printre multe alte activităţi) pentru a citi, a reciti şi a înţelege (re)citire^

Doi

Flux al timpului sau formă spaţială ?

Aşteaptă să se depună colbul lecturii, să se stingă pasiunea conflictelor şi a întrebărilor; umblă, vorbeşte, smulge petalele moarte ale unui trandafir sau lasă-te furat de somn. Atunci, brusc, fără să asculte de voinţa cuiva, (...) cartea se va întoarce, dar va fi alta. Va ieşi la suprafaţa minţii ca un întreg. Iar cartea ca întreg este diferită de cartea receptată obişnuit, în fraze separate. Acum fiecare amănunt intră în lăcaşul ce-i este destinat. Vedem forma de la început pînă la sfirşit: o şură, o cocină sau o catedrală. Aşadar, acum putem compara o carte cu altă carte, aşa cum comparăm o clădire cu altă clădire.
VIRGINIA WOOLF

A citi (diacronic), a reciti (sincronic)

Unii scriitori şi critici moderni s-au ocupat de procesele citirii şi recitirii în termenii opoziţiei dintre metafore temporale şi spaţiale (acestea urmă derivate din cîmpul de percepţie al artelor vizuale). La temelia acestor opoziţii se află sentimentul că, în vreme ce prima lectură a unei °pere literare este, inevitabil, un proces linear-temporal, o a doua lectură, deşi desfăşurată şi ea în timp, îi dă re-cititorului posibilitatea să perceapă hecare parte a lucrării în cadrul unei cunoaşteri simultane, „spaţiale", a mtregului. De fapt, cum vom vedea, lucrurile nu stau niciodată aşa. Dar ᶜniar dacă nu stau, metaforele spaţiale aplicate relecturii (contrastînd cu l linear-temporale aplicate lecturii) sunt un subiect interesant: ele ne

ajută să clarificăm unul dintre cele mai derutante aspecte ale temporali citirii şi recitirii, anume intuiţia noastră că succesiunea esenţială a prL lecturi a unei opere literare poate fi inversată la a doua lectură, iar acea inversare poate produce o conştiinţă a existenţei spaţiale a operei, „peisaj". Cu alte cuvinte, re-cititorul poate avea senzaţia că o operă familiară lui se oferă înţelegerii nu numai ca o desfăşurare diacro trecută şi rememorată, ci şi ca o structură sincronică prezentă. La examinare mai strînsă totuşi, metaforele spaţiale de acest soi („peisa „structură") îşi dezvăluie inadecvarea.
(Re)citirea este mai puţin o probL,. de „spaţiu", cît tot una de timp, deşi este vorba de un timp speciî circular sau cvasi-mitic, pe care rămîne să-l descriem în termeni mai pred; Ajunşi în acest punct, ne confruntăm cu o serie de probleme teoretii mai generale. Care este, exact, statutul distincţiei dintre citire şi recitire Există un lucru pe care să-l numim o primă lectură pură a unei ope literare ? Cînd suntem îndreptăţiţi să vorbim de o relectură ? Pot fi separa cu o precizie oarecare operaţiile mentale angrenate în lectură şi în relectură Sau desemnează cei doi termeni concepte esenţial vagi, iar deosebin dintre ei este fluidă? Şi dacă este aşa, pot fi ei folosiţi ca „tipuri ideale nu de dragul unei simple discuţii abstracte, ci cu scopuri analiti formulabile ? Dar atunci care sunt aceste scopuri, cum pot fi definite şi ce fel de rezultate ne putem aştepta ? Iată doar cîteva dintre întrebările. care i le voi adresa în mod repetat cititorului pe parcursul acestui ese Dacă ar fi prematur să încerc să răspund acum, fie şi concis, cred că declaraţie despre strategia generală pe care o voi adopta ca să mă ocup ele va fi binevenită. Pe şleau spus, distincţia dintre citire şi recitire, **cal** pare atît de evidentă pe plan empiric şi pragmatic, este, pe plan teoreti pe cît de inevitabilă, tot pe atît de imposibil de susţinut. Strategia m constă în a recunoaşte această imposibilitate (cu un mare număr exemple specifice şi în termeni analitici cît se poate de precişi), şi profita, în acelaşi timp, din punct de vedere critic, de inevitabilitat distincţiei, de necesitatea de a o reafirma (în pofida tuturor aporiilor) de intuiţiile adesea paradoxale privind procesul lecturii cărora le poate fiinţă o astfel de reafirmare.
Ceea ce trebuie să se înţeleagă clar este că citirea şi recitirea me deseori mînă în mînă. Astfel, în anumite împrejurări, prima lectură a u opere poate fi, de fapt, o lectură *dublă,* adică poate adopta, în paralel logica *prospectivă* a citirii, şi logica *retrospectivă* a recitirii. O aseme.. lectură dublă constă, natural, din mişcarea temporală a minţii cititorul (atenţie, memorare, anticipare ipotetică, curiozitate, angajare emoţional, de-a lungul axei orizontale, sintagmatice, a operei; dar ea constă totodau şi din încercarea de „a construi" (observaţi metafora spaţială a şantierului
extul pe care cititorul îl parcurge, de a-l percepe ca pe o „construcţie" cu numite

proprietăţi structurale clar definibile.
Această dublă (primă) citire presupune două tipuri radical diferite de tenţie şi de interes (unul diacronic, celălalt sincronic), iar în cadrul ei ectura lineară „normală" este deja „umbrită" de un fel de tentativă de •ecitire. Aici, elementul-cheie este capacitatea minţii de a adopta o ierspectivă caracteristică recitirii în cursul parcurgerii în premieră absoută a unui text. Această capacitate se întîlneşte mai frecvent decît credem, «sigur, componenta „structurală" a atenţiei nu joacă decît un rol marginal la prima lectură obişnuită a majorităţii operelor literare. Dar aceeaşi componentă devine extrem de importantă cînd prima citire este întreprinsă de cineva mai profund implicat, din punct de vedere personal sau profesional. Dar să exemplificăm: cineva s-a putut ataşa personal de un anumit autor şi atunci îi va citi cea mai recentă carte cu toată atenţia dublă caracteristică lecturii duble. Cum cea mai recentă carte a unui autor este întotdeauna şi o rescriere a celor precedente, cititorul informat se va găsi în situaţia de a citi şi reciti în acelaşi timp, în situaţia, adică, de a (re)citi. Profesional (să ne gîndim la cazul criticului literar sau al studentului la Litere), putem fi angajaţi într-o anumită arie de investigaţie şi astfel vom citi noile opere apărute în respectiva arie cu atenţia structurală ascuţită caracteristică (re)citirii. Paradoxal, o astfel de citire structurală a unei opere neliterare de către un profesionist (o lucrare, să spunem, de erudiţie jliterară, atent parcursă de un specialist în literatură) se poate desfăşura foarte rapid: specialistul va sări peste toată informaţia de fond deja familiară lui, încercînd să „vadă" teza centrală a lucrării şi să-i determine calitatea. Doar o originalitate semnificativă a abordării sau a intuiţiei va încetini lectura, ducînd la acapararea cititorului de către detalii şi nuanţe. Normal, prima lectură (dublă) a unei opere literare va fi mai lentă decît o lectură lineară unică, deoarece în literatură micile detalii, uşor de omis sau de uitat, se pot dovedi deţinătoare ale unor importante roluri structurale. Dubla lectură de acest tip nu este lipsită de dezavantaje, în special în cazul literaturii. Uneori, atenţia ascuţită pe care o cere poate ruina plăcerile naive produse de o primă lectură lineară, interesată, captivantă, P[e] care anumite texte ficţionale le-au pregătit pentru fericitul cititor '.obişnuit". La rubrica cîştiguri, o pregătire bună şi o aptitudine dovedită Pentru lectura structurală vor reduce la minimum „dezordinea" multor Pnme lecturi, mai ales a celor din clasicii literari, care ne solicită de icei un efort mental considerabil ca să-şi dezvăluie „secretele". Atît [s Ori]a, cît şi fenomenologia lecturii religios-literare ne oferă suficiente xel de astfel de conflicte, pe care le vom discuta din mers.

Paradoxul lui Nabokov şi metaforele spaţiale

O cale de abordare a conflictului dintre lectura şi relectura literară es să privim mai de aproape categoriile temporale aplicate lecturii-la-primj -mînă, în contrast cu metaforele spaţial-vizuale întrebuinţate uneori, chij dacă nu pe de-a-ntregul adecvat, pentru a descrie recitirea. Conflictul es formulat memorabil în ceea ce mi-ar plăcea să numesc *paradoxul h Nabokov*: „Nu poţi *citi* o carte - o poţi doar reciti"[1]. Paradoxul este reformulare amuzantă a celebrului impas al „cercului hermeneutic anume că pentru a înţelege întregul trebuie să ai o înţelegere prealabilă părţilor, dar ca să înţelegi fiecare parte este necesară o înţelegere prea bilă a întregului. Nabokov explică:
Cînd citim prima oară o carte, însuşi procesul de a ne mişca laborios ochii di la stînga la dreapta, rînd cu rînd, pagină cu pagină, această complicată munci fizică exercitată asupra cărţii, însuşi procesul de a afla, pe coordonatei! spaţiului şi timpului, despre ce este vorba în carte, toate se interpun între şi aprecierea artistică. Cînd admirăm o pictură, nu trebuie să mişcăm ochi într-un fel anume (...). Elementul timp nu contează, de fapt, la primui contac cu un tablou. Cînd citim o carte, ne trebuie timp ca să ne familiarizăm cu ea Aici nu avem un organ anatomic (cum e ochiul în cazul picturii), care s cuprindă imediat întregul şi să savureze mai apoi detaliile. Dar la a doua, treia sau a patra lectură, ne purtăm, într-un sens, faţă de o carte cum n purtăm faţă de un tablou *(Lectures on Literature,* p. 3).
Pentru a intui semnificaţia mai largă a paradoxului lui Nabokov, trebuii să ne reamintim de distincţia, cunoscută în estetică de cînd cu *Laokoon* d| Lessing, dintre caracterul inevitabil succesiv al înţelegerii poeziei (îi sensul general de literatură), aşezate de

Lessing printre artele temporala şi comprehensiunea instantanee a obiectelor de artă vizuală, cum suJ tablourile sau sculpturile, care aparţin categoriei calitativ diferite a arteloj spaţiale. Nabokov contrazice distincţia lui Lessing: recitind, sugerea: el, transformăm relaţiile temporale (stabilite la prima lectură) în relaţ spaţiale sau cvasi-spaţiale.

Intuiţia lui Nabokov privind „spaţializarea" percepţiei literare în actul recitirii este, s-ar zice, confirmată de cei ce studiază procesul lecturf acordînd atenţie (de obicei puţină şi incidentală) şi recitirii. în general) numărul criticilor ce se adresează *explicit* problematicii recitirii e: surprinzător de redus chiar şi printre adepţii teoriei *reader-response,* cei ce scriu o critică practică, indiferent cît de convingătoare, şi opere; cu distincţia citire *vs.* recitire sunt şi mai puţini. Este totuşi semnifica
că cei care o fac tind s-o elaboreze în termeni de analogii temporale/ spaţiale. Astfel, în *The Triumph of the Novei* (1976), după ce deploră incapacitatea criticilor de a deosebi citirea de recitire („Mi se pare extrem de straniu că atît de puţini critici operează cu această distincţie, iar dacă operează, uită să indice pe care dintre cele două tipuri de lectură îl descriu"), Albert J. Guerard discută în continuare problema lectură/relectură exact în termeni temporali/spaţiali: „Cînd vorbim despre suspens, despre o intrigă captivantă, despre o ambiguitate ameţitoare, despre plăcerea de a fi mereu luaţi prin surprindere, ne referim la o ipotetică primă lectură. Dar cînd vorbim despre unitate şi relaţia satisfăcătoare a părţilor cu întregul, despre referinţa reflexivă subtilă, despre prefigurare, fie ne referim la o lectură ulterioară, fie reuşim o contemplare spaţială retrospectivă, excepţional de competentă, a primei lecturi" (p. 20).

Apoi Guerard enumera mai multe tipuri de „lecturi ulterioare" posibile, care însă se pot lesne reduce la numai două, fundamentale, descrise la rîndul lor în termenii opoziţiei diacronic/sincronic : (1) o reparcurgere a textului ficţional „în mod serial, continuînd să ne intereseze personajele, deşi le vedem acum diferit (...). înaintăm iarăşi de la prima la ultima pagină cu plăcere şi emoţie" (p. 21) şi (2) o situare esenţial sincronic-spaţială a textului, care ne dă posibilitatea să „vedem romanul ca întreg, plasat în faţa noastră ca un artefact complex, ca o structură". Interesant, Guerard crede că o astfel de privire sincronică poate produce, în ultimă instanţă, un efect deformant: „în măsura în care această citire spaţială vede romanul ca fiind inert şi fix, ea poate fi considerată mai puţin fidelă decît celelalte. Pentru că mobilitatea şi chiar indeterminarea continuă par a fi esenţa marii proze" *(ib.).* Adevărul este că o recitire pur spaţială, care să „îngheţe" perceperea inerent temporală a unui text, este absolut imposibilă.

Afinităţile speciale dintre recitire şi percepţia spaţială sunt consemnate în influentul eseu al lui Joseph Frank, *Spaţial Form in Modern Literature,* publicat iniţial în 1945. Frank arată că dihotomia clasică a lui Lessing, dintre artele succesiunii (poezie, muzică) şi artele simultaneităţii (pictură, sculptură), a ajuns să fie pusă la îndoială în literatura modernă prin folosirea sofisticată a „formei spaţiale" în operele unor poeţi ca Ezra Pound şi T.S. Eliot, ale unor romancieri ca Gustave Flaubert, Marcel Proust, James Joyce, Djuna Barnes. în compoziţia romanului lui Joyce *ulise,* spune Frank, întrebuinţarea diferitelor mijloace de sugerare a simultaneităţii (de pildă, fragmentarea deliberată a structurii narative) Joacă un rol crucial. Apoi adaugă, într-o formulare ce seamănă izbitor cu Paradoxul lui Nabokov : „Aceasta, trebuie să se înţeleagă, este ca şi cum

am spune că Joyce nu poate fi citit, ci numai recitit. Cunoaşterea întregii este necesară pentru înţelegerea oricărei părţi" *(The Widening Gyre,* p. Frank este conştient că a vedea în spaţiu o operă de lungimea şi compi xitatea lui *Ulise* - date fiind cantitatea de timp, intensitatea emoţi susţinute şi calitatea memoriei necesare pentru o astfel de performanţă ar pune o „povară insuportabilă" pe umerii cititorului. „Este totuşi fapt", scrie el, „că Joyce (...) a lucrat pornind de la premisa că o percepe spaţială unificată a operei sale va fi în cele din urmă posibilă" (p. 19)1

Dacă Joyce a pornit cu adevărat de la premisa aceasta, a putut-o fa numai atribuind memoriei cititorului capacitatea de rememorare tota caracteristică îngerilor. Printre muritori, o capacitate de acest fel ar pă o trăsătură patologică sau o „monstruozitate", cum sugera cu subînţel Borges în eseul *Un fragment despre Joyce.* O persoană cu

adevărat capabi să citească şi să înţeleagă *Ulise* în totalitatea lui ar fi, insistă Borges, soi de *Funes cel ce nu uită*.* Cu alte cuvinte, cititorul postulat de Borg ar semăna perfect cu personajul fictiv al lui Borges (o posibilă aut -proiectare ironică a autorului) Ireneo Funes, care „ştia forma norii australi din 30 aprilie 1822 şi putea s-o compare în memorie cu nervuri unei cărţi legate în Spania pe care o văzuse o singură dată în copilărie. î putea reconstrui toate visele, toate visările cu ochii deschişi (...). L-; pomenit aici fiindcă citirea consecutivă, nedeviată, a celor 400.000 cuvinte din *Ulise* ar presupune nişte monstruozităţi similare" *(Borges : Reader,* p. 135 ; Borges însuşi a recunoscut că n-a fost în stare să citeas *Ulise* pînă la capăt.)

Printre altele, dacă memoria cititorului ar fi infailibilă ca a îngerilo însăşi noţiunea recitirii ar fi de neconceput, iar plăcerile tipic joyceene al aluziilor intertextuale, derivate din jocul continuu dintre lectură şi relectui (inclusiv frecventele întreruperi, necesare pentru a consulta dicţiona comentarii critice, glosare speciale ale lexicului lui Joyce, sau chiar pe a citi sau reciti fragmente din nenumăratele opere la care se face aluzie text, începînd cu *Odiseea),* ar fi pierdute pentru totdeauna. Aşa cum stal acum lucrurile, *Ulise,* fie că are sau nu o formă spaţială, face parte dint; cărţile care, după cum şi Frank e gata să recunoască, nu pot, efectiv, fie citite, ci numai recitite. E poate cartea modernă chintesenţială anuml destinată recitirii.

Ideile lui Joseph Frank despre forma spaţială în literatură au făcij Jbiectul unei renaşteri a interesului critic spre sfîrşitul anilor 70,

rezultat al publicării, în *Criticai Inquiry,* a articolului său *Spaţial Form : \An Answer to Critics* (respectivii critici fiind Frank Kermode, Philip Rahv, Roger Shattuck, Walter Sutton şi Robert Weimann). Articolului i-a iurmat, în acelaşi periodic, *Spaţial Form : Further Reflections,* o examinare ceva mai teoretică a noilor practici literare (ca de exemplu *le nouveau roman* din Franţa) şi a noilor abordări critice (poetica structurală, de la Roman Jakobson la Gerard Genette), care se părea că sprijină conceptul de formă spaţială al lui Frank. Referindu-se la *Figures III* ale lui Genette, în care se elaborează un model de analiză narativă pe baza exemplelor extrase mai ales din Proust, Frank e mulţumit că află numeroase cazuri de întrebuinţare pe deplin conştientă a terminologiei spaţiale. (Acest lucru nu ne surprinde, dat fiind că structuralismul are un bine ştiut *parti pris* congenital pentru relaţii sincronice, spaţiale, ca opuse celor diacronic--istorice.)

Deosebit de relevantă este citarea şi aprobarea entuziastă de către Frank a următorului pasaj din Genette :

> Nu este adevărat că lectura este doar acea desfăşurare continuă (...), iar autorul lui *Â la recherche du temps perdu* ştia asta mai bine decît oricine, el care-i cerea cititorului să-şi îndrepte atenţia înspre ceea ce numea caracterul „telescopic" al operei sale, adică înspre realţiile stabilite, la lungă distanţă, între episoade foarte îndepărtate unul de celălalt în continuitatea temporală a unei lecturi lineare (dar, trebuie observat, deosebit de aproape în spaţiul scris, în grosimea paginată a volumului) şi care pretind, pentru a fi evaluate, un fel de percepţie simultană a unităţii totale a operei, unitate ce rezidă nu doar în relaţiile orizontale, de continuitate şi succesiune, ci şi în relaţii ce pot fi numite verticale sau transversale : acele efecte ale aşteptării, reacţiei, simetriei, perspectivei, care l-au determinat pe Proust însuşi să-şi compare opera cu o catedrală. A citi o astfel de operă literară aşa cum este necesar să o citeşti (...) înseamnă, cu adevărat, a reciti, înseamnă a fi recitit deja, a fi cutreierat neobosit cartea în toate direcţiile, în toate dimensiunile ei (p. 290).

La fel de important ca legătura dintre perceperea „spaţiului" literar şi necesitatea de a reciti este faptul că Genette ne reaminteşte de comparaţia ită de Proust între monumentalul său roman şi o catedrală[2].

Proust, catedrala şi cartea

Povestire transpusă în româneşte de Darie Novăceanu, în J.L. Borges, *Oper* voi. I, Ed.tura Univers, 1998, pp. 326 si urm. (n. trad.).

Merită să examinăm mai îndeaproape celebra comparaţie proustiană. Evidentul ei înţeles arhitectonic (cu toate conotaţiile lui privind un spaţiu rnonumental, dar organizat cu grijă, armonizarea celor mai mărunte detalii * cadrul unei structuri unificate etc.) nu este cu nimic mai important

decît intenţia indirectă şi subtil-temporală a analogiei, realizată pi referirea la universul lecturii. Pentru că, susţinînd că *Â la recherche temps perdu* a fost proiectată ca o catedrală, Proust evident se gîndea strînsele afinităţi simbolice dintre o catedrală şi Carte (Biblia), ca paradigmă a lecturii. Mai precis, este imposibil să nu se fi gîndit la

sens biblic al cuvîntului „catedrală", indicat atît de titlul, cît şi de subiect central al cărţii lui Ruskin, *The Bible of Amiens* (ce se ocupă de aci splendoare gotică din secolul al XlII-lea care este catedrala de la Amienj Proust, devotat cititor şi admirator al lui Ruskin, tradusese *The Bible Amiens* în 1904, iar în prefaţa volumului (alcătuită, în linii mari, din doi articole despre Ruskin publicate cu cîţiva ani înainte) scrisese : „...m exact, pentru Ruskin *Biblia de la Amiens* [este] porticul de vest. Cuvîn^ «Biblie» este folosit aici în sens literal, nu figurat. Porticul de la Amiej nu este numai o carte de piatră, în sensul vag pe care i l-ar fi confei Victor Hugo : este «Biblia» în piatră... [O] catedrală nu este doar un lud frumos ce se adresează simţurilor. Chiar dacă nu mai este pentru cinej o învăţătură de urmat, rămîne cel puţin o carte de înţeles" *(On Readii Ruskin,* pp. 19-20). Cu toate că insistă asupra sensului „literal" în care foloseşte cuvnd „Biblie", prefaţa lui Proust este extrem de metaforică şi se inspiră libj din elementele a două serii simbolic-asociative : prima derivată din cri dinţa că o catedrală este doar un alt fel de *a scrie* aceeaşi Carte, a doul din ideea că Biblia este un text sacru (aşadar exemplar). Fraza cai urmează este o bună ilustrare a primei serii metaforice (catedrala scriere): „Aici se sfîrşeşte învăţătura pe care oamenii veacului al XIII-l veneau s-o caute în catedrală, învăţătură pe care (...) ea continuă s-o ofei . într-un fel de carte deschisă, scrisă într-o limbă solemnă, în care fieca slovă este o operă de artă, o limbă ce nu mai este înţeleasă" (p. 27). C despre cea de-a doua serie (catedrala ca *locus* al sacrului), ea este ilustrai de tratamentul extraordinar aplicat de Proust textului lui Ruskin, de fa] întregii opere a acestuia, văzută ca o nouă Biblie sau un cadru de referinj exemplar, legat atît de Biblia reală, cît şi de Biblia (catedrala) de Amiens: „M-am dus să caut acolo sufletul lui Ruskin, pe care el 1 dăruit pietrelor din Amiens în aceeaşi măsură în care şi-l dăruiseră dăltuitorii în piatră (...). M-am dus la Amiens (...) cu dorinţa de a ci acolo Biblia lui Ruskin. Pentru că Ruskin, crezînd în oamenii aceia di alte vremuri, în care sălăşluiau credinţa şi frumuseţea, s-a întîmplat să-; scrie Biblia personală, aşa cum şi ei şi-o scriseseră pe a lor" (p. 28).

Sintagma lui Proust „Biblia lui Ruskin" comunică, în afară de cel două referiri evidente (textul lui Ruskin şi catedrala care este obiecti

acestuia), un al treilea, mult mai important, înţeles. „Biblia lui Ruskin" sugerează un model de citire, ba de fapt de recitire (Biblia fiind, în Occident, cartea arhetipală de recitire, după cum se va vedea mai în amănunt în capitolul 6). Modelul este de a reciti aşa cum reciteşte Ruskin, fie că citeşti cuvinte sau pietre : cu ochii şi mintea, sau cu faptele. însuşi pelerinajul lui Proust la Amiens, descris în prefaţă, era o formă de a-l reciti pe Ruskin.

Scopul final al unei astfel de lecturi este auto-citirea, ca mijloc de auto-cunoaştere. Noua implicaţie devine mai clară dacă ne gîndim la încrederea lui Proust, întărită de contactul său cu Ruskin, în lectură ca scrutare a sinelui, încredere repetat formulată în marele său roman--catedrală, *Â la recherche du temps perdu.* în ultima parte, *Trecutul regăsit,* el scrie : „în realitate, fiecare cititor este, cît timp citeşte, cititorul propriului său sine. Opera scriitorului e doar un fel de instrument optic oferit lectorului spre a-i da posibilitatea să discearnă ceea ce n-ar fi perceput singur, fără ajutorul acestei cărţi" *{Â la recherche du temps perdu,* voi. 3, p. 911).

Acum ne situăm pe o poziţie mai favorabilă pentru a vedea că, prin compararea romanului *Ă la recherche...* cu o catedrală, Proust se referă atît la aspectul arhitectural-spaţial explicit subliniat de Genette (la care subscrie Frank), cît şi la dimensiunea spaţial-temporală a oricărui act de lectură demn de acest nume, concretizat în dubla imagine a catedralei--Carte şi a Cărţii-catedrală[3]. în încheiere, iată un alt sens - adiţional şi mai puţin aşteptat - în care metafora catedralei este legată de ideea de timp. Constructorului unei lucrări grandioase (fie ea o catedrală sau o mare carte) poate să nu i se acorde suficient timp ca să-şi termine lucrarea: „Cît de multe catedrale măreţe rămîn neterminate ! ", exclamă Proust, evident gîndindu-se la propriul său român, care, într-adevăr, n-avea să fie încheiat. Dar, în cazurile citate aici, neterminarea este un lucru de care poţi să fii mîndru[4].

Lectura : o secvenţă atemporală ?

Nu este cazul să ne mirăm că cei ce studiază artele vizuale susţin tuiţia că mintea noastră are nevoie să construiască un fel de simulta-[ne]Hate spaţială sau *synopsis,* ca să poată vizualiza deplin obiectele de natură secvenţială. Rudolf Arnheim, psihologul

percepţiei vizuale în artă, scrie: „Pentru a înţelege un eveniment ca un tot, trebuie să-l vedem în [lm]ultaneitate, ceea ce înseamnă spaţial şi vizual (...). Paradoxul interesant

[este] ca o bucată muzicală, o dramă, un roman sau un dans trebJ [AbO]rdările spaţiale ale (re)citirii, dincolo de sensul specializat, că percepute ca un fel de imagine vizuală, dacă e să fie percepute ca[M_risu]i şi cititul bazate pe alfabet au o dimensiune spaţială (un text fiind întreg structurat" *(New Essays in the Psychology of An,* pp. 79-M formă de memorie artificială, o magazie de informaţii creată prin Arnneim merge pînă la a susţine „atemporalitatea" esenţială a mu»[ans]formarea sunetelor vorbirii în spaţiu, adică prin reducerea lor la evenimente, inclusiv a lecturii, pornind de la distincţia netă pe care o fiere bidimensionale înscrise pe suprafaţa paginii), au, desigur, o valoare intre „secvenţă" şi „temporalitate" : „Nimic nu arată că toate secvenjiristică şi atrag atenţia asupra unor aspecte importante ale înţelegerii
terare, cum ar fi cele legate de structura compoziţională sau de arhi-ctura unei opere. Timpul însă rămîne esenţial în însuşi actul de cuprinde cu mintea a oricărui text literar de o oarecare lungime şi complexitate ,tît citirea cît şi recitirea consumă timp, fapt ce niciodată nu scapă total îînregistrat de conştiinţă). Chiar dacă arhitectura unei opere este evident anceută spaţial (de pildă, romanul-catedrală al lui Proust), concepţia ei LI exclude timpul ca dimensiune a înţelegerii: pînă şi monumentele de rtiitectură îşi relevă „valoarea" (estetică, spirituală) numai în timp, după lulte reveniri şi „redescoperiri", în variate predispoziţii şi din perspective ferite. Iar dacă relectura este, într-adevăr, mai „spaţială" decît lectura-la-irima-mînă, ea poate să fie de asemenea, cînd este o trudă izvorîtă din ibire şi angajare profundă (nu foarte diferită de „pelerinajele ruskiniene" e lui Proust), o activitate chiar mai apăsat temporală şi o modalitate de conferi timpului o dimensiune spirituală.

A postula, cum face Arnheim, că noţiunea unei secvenţe ieşite din mp, cum ar fi secvenţa ideală a numerelor naturale în aritmetică, se oate aplica unor arte ca muzica şi literatura, înseamnă a preschimba o etă imposibilitate fenomenologică într-o condiţie a înţelegerii. O ase-îenea poziţie nu poate fi susţinută nici măcar în sfera teoriei pure, după um a demonstrat convingător Roman Ingarden încă în anii 30, cînd şi-a cris studiile fenomenologice capitale despre opera de artă literară şi unoaşterea ei. Astfel, în *The Cognition of the Literary Work of Art* 1937), după ce subliniază inescapabila „temporalitate a obiectului estetic Iterar" şi insistă că acest obiect nu poate fi în nici o împrejurare „constituit
sunt temporale. Secvenţa literelor alfabetului nu depinde de timp, nici o a unei serii de cifre (...). Ceea ce contează este ordinea lucruri^ indiferent dacă secvenţa sălăşluieşte în simultaneitate sau se întrupează succesiune" (p. 85). Exemplul dat de Arnheim pentru o secvenţă lips de factorul timp - la nivelul conştiinţei care înţelege - este „caractei! spaţial al memoriei" *(Art and Visual Perception,* p. 307).

Poziţia aparent paradoxală luată de Arnheim (de a pune accentul atemporalitatea ultimă a anumitor desfăşurări temporale) se bazează pe definiţie restrictivă a timpului, extrasă dintr-un model de *aşteptare* sau *acţiune cu un scop dat.* Potrivit acestei definiţii, o situaţie tipic tempo este aceea cînd o persoană aşteaptă să se întîmple ceva (să spunem, fiarbă apa de ceai, ceea ce va confirma adevărul proverbial că „ceaini pe care nu-l scapi din ochi nu fierbe niciodată"), sau cînd o persoană îndreaptă către un ţel, de exemplu fuge să prindă trenul. Cînd nu exi aşteptare - cu frustrarea şi nerăbdarea inerente ei - timpul pur şi simpj se destramă. Astfel, scrie Arnheim, ca un ecou al lui Bergson, cînd i uităm la ceas după o discuţie pasionantă cu un prieten, „ne mirăm că *i* trecut cîteva ore bune. O zi de muncă inspirată sau o seară de concentra asupra unei cărţi produc acelaşi efect" *(Art and Visual Percepţia* p. 309). Potrivit acestei logici, lectura literară devine o activitate temporaj (conştientă) numai în cazul cînd citeşti o naraţiune captivantă - adicăi naraţiune ce stimulează curiozitatea nerăbdătoare a cititorului privi^ rezultatul anumitor acţiuni, sau dorinţa lui de a şti dacă presupunerile deducţiile sale proprii referitoare la rezolvarea unor enigme sunt corectefti întregime deodată" şi că, o dată constituit, el inexorabil „va dispărea

Dar modul cum concepe Arnheim timpul, ca funcţie a impacienţM..) şi va fi după aceea accesibil doar prin memorie", Ingarden scrie, nu ne este de prea mare folos dacă vrem

să ne ocupăm de tipurile mMeferindu-se la noţiunea unei secvenţialităţi ideal simultane (sau atemporale). subtile de temporalitate implicate în citire şi recitire, în perceperff muzicii, a spectacolelor de teatru sau a dansului. Fenomenologic, tempJ ralitatea citirii şi a recitirii este atît de profundă, atît de mult o pari constitutivă a obiectului (în special dacă obiectul este de natură estetica un poem ceva mai lung, un roman sau o piesă care ni se oferă ca modei ale folosirii timpului), încît conceptele spaţiale „atemporale" devin, | ultimă instanţă, de nesusţinut ca modele de înţelegere a proceselj citirii şi recitirii.
Se poate avansa ideea că concretizarea estetică a unei opere de artă literară este, în intenţie, determinată dintr-o dată de toată opera, întrucît toate părţile lucrării există, fiind înregistrate în scris. Această idee nu se poate susţine totuşi, fiindcă nici o concretizare estetică a unei opere de artă literară nu este determinată intenţional numai de operă, ci necesită o codeterminare din partea cititorului, ca să fie suplimentată prin acele determinări ce corespund locurilor de indeterminare şi elementelor potenţiale ale operei. Şi apoi, constituirea obiectului estetic literar nu poate fi realizată decît printr-un proces temporal prelungit (p. 387).

Pasajul conţine cîteva elemente-cheie ale fenomenologiei literat! Dificultăţile şi riscurile nu sunt totuşi insurmontabile. Cunoaşterea elaborate de Ingarden şi care a exercitat o influenţă profundă (în srxBterară, susţine Ingarden, este posibilă, fiindcă opera de arta literara prin lucrările lui Wolfgang Iser) asupra teoriilor moderne ale recepMsăşi este stabilă în „structura ei schematică". Desigur, textul - daca prin estetice. Definirea operei literare şi a modului ei de existenţă ca „obBtext" înţelegem cuvintele de pe pagină, semnele grafice de pe hirtie -
intenţional pur" (sau, ca să traducem această expresie tehnică: ca obl ficţional creat printr-un act conştient) fusese deja făcută în cartea prej dentă a lui Ingarden, *The Literary Work of Art* (1931), unde, după a|
indică subtitlul, se cufundase, călăuzit de fenomenologia lui Husserl, înMentic" în două lecturi temporal distincte ale aceleiaşi opere, adică
„cercetare situată la frontierele dintre ontologie, logică şi teoria literaturi

Timp, concretizare, structură

Ca obiect pur intenţional, opera de artă literară se deosebeşte radia atît de obiectele reale, cît şi de cele ideale, prin faptul că nu are „autoq
din punct de vedere ontic", adică ea nu poate exista independent | proiecţia creatoare a gîndirii intenţionale (a unui „autor") şi, ulterior, un act de „concretizare", întreprins de un cititor. Două concretizări aceleiaşi opere, fie şi aparţinînd aceluiaşi cititor, nu vor fi nicio< identice, în primul rînd din cauza dimensiunii temporal-istorice în care desfăşoară orice lectură. Văzut din această perspectivă, orice act lectură este „absolut individual" *(Cognition,* p. 402) şi, ca atare, im municabil. Rezultă de aici, pentru a face experienţa lecturii comunicabil necesitatea de a reciti şi de a limita astfel efectul individualizator timpului (personal) şi al istoriei:
Dacă vrem să le transmitem şi altora conţinutul obiectului estetic pe care l-; constituit, trebuie să încercăm a-l înţelege fără să dăm atenţie vreunui *qual* temporal. Acest lucru este posibil în măsura în care noi înşine putem comp; mai multe concretizări estetice ale aceleiaşi opere literare, pe care le-; constituit în momente diferite, şi găsi ce e constant în ele, ce rămîne, în cil unui *quale* temporal variat. Fireşte, ceea ce se obţine astfel nu va mai avea caracter strict individual. Obţinem numitorul comun al mai multor conc tizări, cu condiţia să reuşim să le constituim pe toate de aceeaşi manieră
ste
„^ stabil, dar Ingarden se referă la mult mai mult. Ignorînd, aparent, ontradicţia, el vorbeşte aproape în aceeaşi propoziţie despre „indivi-ualitatea absolută" a fiecărei concretizări şi despre ceva ce este „absolut
tructura ei schematică *{Cognition,* p. 402). Dar cum putem fi siguri că iceastă identitate este „absolută", aşa cum afirmă stăruitor Ingarden? iste oare structura schematică - structura înţeleasă, constituită din „goluri" e care „să le umple" cititorul - ceva ce poate fi determinat cu obiectivitate :ompletă şi inatacabilă[6] ? Cum se poate realiza o astfel de obiectivitate ? t>e ce ar fi structura schematică, accesibilă numai prin lectură - adică umai printr-un proces inerent temporal şi succesiv - independentă de
mie ontică". Cum spune Ingarden, opera de artă literară este „heteron<Mariaţiunile

individuale, de neprevăzutele schimbări de direcţie, de vicisi-
(udinile şi momentele de inspiraţie ale fiecărei lecturi[7] ?
Astfel de întrebări fără răspuns indică prezenţa, în subsolul fenomeno-
giei lecturii a lui Ingarden, a unui conflict ce ne trimite înapoi la roblema principală tratată în acest capitol, anume la folosirea modelelor e înţelegere temporale şi spaţiale în explicarea lecturii şi relecturii. Ideea ă opera literară, ca operă de artă, este, în esenţă, o „structură sche-
atică" imobilă şi recuperabilă, pare să nu fie decît o nouă metaforă paţială statică, poate mai greu de identificat ca atare decît cele examinate nterior, fiind mai abstractă. Implicaţiile teoretice ale acestei metafore paţiale (despre operă ca „structură" sau „schelet" ne putem forma o magine precisă) sunt incompatibile chiar cu abordarea predominant emporală a actului lecturii de către Ingarden (în legătură cu care vezi în pecial capitolul „Temporal Perspective in the Concretization of the
iterary Work of Art" din *Cognition,* pp. 94-l46), atît de bogată în
bservaţii pătrunzătoare şi intuiţii.
Cît despre statutul general al metaforelor spaţiale deseori folosite ntru a descrie ce se întîmplă la relectura unei opere literare, în deosebire
ceea ce, se înţelege, nu este uşor. De obicei, comparaţia se fece cu ajutori^ ceea ce se petrece la lectura originală, cred că el poate fi abordat cu esenţial al actelor de memorie, ceea ce, desigur, implică riscul erorii B^os dintr-un alt unghi, unul din care asemenea metafore spaţiale apar ca înşelării (p. 403).
aproximări ale conflictului subteran dintre două poziţii extreme ale herme-
«uticii literare moderne : una puternic favorabilă primei citiri a textului Pînă la a-i conferi un statut exemplar şi normativ din punct de vedere teoretic) şi alta care este partizana recitirii.
Lat. *qualis, -e,* „ce fel?", „cum"
prin extensie,
mod", „modalitate" (n.

Trei
Prima citire ca normă

Lizibilitatea literară şi semnificaţia ei estetică

Noţiunea de lizibilitate literară se bazează pe un paradox. Ca să captq interesul cititorului, un text de o lungime oarecare trebuie să fie în acel| timp accesibil şi dificil sau, cu termenii întrebuinţaţi de formaliştii familiar şi nefamiliar. Paradoxul e bine cunoscut celor ce studiază ar narativă. Aşa cum observă Shlomith Rimmon-Kenan:
Există un scop pe care orice text trebuie să-l atingă: să se asigure că va fi i
Iste pagini întregi şi ar ajunge cît ai clipi la final. Un text trebuie să se igure că este citit *în întregime*: feluritele tertipuri de temporizare trebuie fie compatibile cu acest scop general.
Examinînd problema din perspectiva polarităţii dintre lectură şi relectură, |te evident că anumite tipuri de dificultăţi sau temporizări pot mări iportanţa primei lecturi (ca în cazul romanelor detective de tip enig-istic sau al povestirilor fantastice)[1], adeseori în detrimentul re-lizibilităţii xtului. La extrema cealaltă, există obstacole textuale strategice, calculate ăsînd la o parte dificultăţile imprevizibile generate de golurile istoric-ulturale din formaţia intelectuală a cititorului individual), menite să facă ima lectură mai dificilă şi mai „dezordonată" şi în acelaşi timp să ;nvingă în chip misterios cititorul că o a doua lectură a operei va fi mult ai relevantă şi benefică decît prima. Uneori, simpla credibilitate a splăţii promise pentru revenirea asupra textului oferă un imbold suficient puternic pentru a parcurge un text altminteri dificil: relectură adevărată iate fi amînată la infinit.
Una dintre problemele cele mai interesante - din punctul de vedere al oriei (re)citirii -

ridicate de temporalitatea complexă a lecturii este eea a semnificaţiei estetice a primei lecturi a unei opere literare în laţie cu a doua, a treia, pînă la a n-a lectură. Consensul estetic încă redominant, bazat pe un nucleu de deprinderi de lectură formate la , prin contactul cu clasicii literaturii, tinde să dea întîietate primei
(...). In această privinţă, textul este prins într-o dilemă. Pe de o parte, ca* tiri lin e are ideal neîntrerupte, a unui text recitibil (definiţia consacrată fie ciut trebu.e să se facă înţeles, să-şi mărească inteligibilitatea ancorindui und opere dasice fiind că este> ÎQ acdaşi timp? foarte p l acut ă la citit i recitibilă la infinit). Tipul acesta ideal de lectură literară (ce poate fi
g
în coduri, cadre, *Gestalten* familiare cititorului. Dar, dacă este înţeles uşor, textul îşi va devansa sflrşitul. Deci, pe de altă parte, este în inte li ă îi
p
textului să încetinească procesul înţelegerii lui de către cititor, astfel încît să asigure supravieţuirea. în acest scop, el va introduce elemente nefamiliare, multiplica dificultăţile de un fel sau altul (...) sau, pur şi simplu, va tempoij prezentarea părţilor aşteptate, interesante *(Narrative Fiction,* pp. 122-23).
Jşteptările noastre cele mai elementare, de obicei neanalizate, din sfera Putem adăuga că furnizarea întîrziată a elementelor interesante trebAcrurii.
realizată cu îndemînare, seducător, prin introducerea în momente bij alese a informaţiei independent sau intrinsec interesante. Scriitorii adevărat mari excelează mai ales la acest capitol: sunt capabili de miracij
mici, dar foarte vii scene de planul doi, de digresiuni ce conţin revela surprinzătoare, de efecte lingvistice sugestive - totul în aşa măsură înj cititorul uită, pe moment, de aşteptările mai mari create de text, anticipările sale nerăbdătoare, de nevoia de a afla ce se întîmplă departe. Dacă lucrurile n-ar sta aşa, cititorul ar sări fără nici o remuş
) p
pnsiderat o generalizare a standardelor educative luminate ale secolului p XlX-lea, stabilite prin lectura marii proze „realiste", de la Dickens I Balzac la Flaubert, Tolstoi şi Dostoievski) a fost interiorizat de cei mai ţi dintre noi pînă la punctul în care a devenit temelia unora dintre
Dar care să fie aceste aşteptări? Mai întîi, ne aşteptăm, fără a avea reun dubiu, ca un text literar să aibă sens sau să fie coerent (atît din unct de vedere semantic, cît şi formal) la o primă lectură. Mai presu-
cînd este vorba de detalii, de concentrarea atenţiei cititorului asupra nMunem că textul trebuie să transmită, fie şi indirect, un mesaj de un fel sau
pl, sau cel puţin să-l stimuleze pe cititor să reflecteze la unele teme «rioase (viaţa, moartea, iubirea, prietenia, dreptatea, arta, societatea şi 5a mai departe). Un text literar, suntem încredinţaţi, trebuie să aibă chiar ! început o anumită transparenţă şi să devină tot mai transparent pe ăş ură ce este citit.

mi
O altă aşteptare semnificativă este ca textul să ofere mijloace intq pentru depăşirea dificultăţilor şi problemelor cu care se confruntă citito Astfel, înţelesul unui cuvînt rar trebuie să poată fi dedus din context care este folosit (ne displace să recurgem prea des la dicţionar), enig trebuie rezolvate, întrebările să primească răspuns (fireşte, nici devreme, nici prea tîrziu, altminteri lectura ar deveni fie neinteres fie exasperant de lentă), toate firele acţiunii trebuie înmănuncheate 9 cel puţin, textul trebuie să conţină sugestii despre cum ar putea fi, legate. E posibil ca cititorului să-i cadă bine uneori să lege singur,, imaginaţia sa, firele narative disparate, cu condiţia ca opera să-i sugeri un evantai de posibilităţi din care să aleagă; dacă textul satisface îndemînare şi farmec toate celelalte aşteptări - coerenţă, transparen autonomie etc. - poate oferi chiar el o alternativă formulată explicit cuvinte sau chiar finaluri ce se exclud reciproc, aşa cum demonstreţ romanul de succes al lui John Fowles, *The French Lieutenant's Womt* Ceea ce doreşte în mod normal cititorul nu este o închidere propriu-zi ci doar posibilitatea imaginară a unei închideri.
în fine, ne aşteptăm ca, după ce mintea noastră a reuşit să se acord, la tonul, stilul şi modul de mînuire a imaginilor unui text, precum şi alte particularităţi ale acestuia, lectura să înainteze cu o viteză mai sau mai puţin constantă. Această aşteptare se

sprijină pe experienţa largă pe care o avem în legătură cu lectura ca proces ce se auto-ajustea orice text nou impune de fapt la început un ritm de lectură mai lent şi. laborios, dar, o dată ce îi înţelegem logica internă (sau, în cazul u roman, o dată ce am intrat bine în lumea lui ficţională), considei aproape de la sine înţeles că lectura poate atinge o viteză de croazieră, lentoarea iniţială, rezultată dintr-un efort de orientare în noua lum cărţii, va fi depăşită printr-o implicare susţinută de un fel sau altul.

Toate aşteptările acestea pleacă de la premisa că opera literară îns este în aşa fel construită încît să fie aprehensibilă din punct de vede estetic încă de la prima lectură, chiar şi atunci cînd valoarea ei esteţi ridicată îi justifică întru totul recitirea (sau retrăirea reflexivă) repetai Merită să examinăm mai îndeaproape poziţia lui Roman Ingarden această chestiune. Ea este una dintre cele mai sofisticate articulări *i* paradigmei a ceea ce s-ar putea numi „lizibilitate clasică", un produs culturii literare avansate, ale cărei tipare principale de lectură au fi stabilite, cum arătam mai sus, în secolul al XlX-lea. Cititorul ideal postu de Ingarden în *The Literary Work of Art* şi mai apoi în *The Cognition the Literary Work of Art* (unde chestiunea lecturii este abordată i direct) este un cititor care simte opera estetic de la prima lectură. Treb să presupunem că este vorba despre o operă canonică sau clasică, deoan

intre $_{exe}$mplele lui Ingarden nu se prenumără texte moderniste sau ingardiste disruptive, nici - se înţelege de la sine - lucrări total lipsite le merit estetic. După părerea sa, o relectură critică poate să adîncească ercepţia dobîndită prin prima citire, să îndrepte greşelile făcute la întîiul ontact şi să ducă la noi iluminări analitic-reflexive, dar nu poate adăuga prima lectură nimic fundamental din punct de vedere estetic. Abordarea ji Ingarden aproximează strîns ideologia „naturală" a lecturii, caracte-istică culturii seculare (progresistă, luminată, conştientă de dimensiunea snporală), în interiorul căreia linearitatea esenţială a scrisului/cititului a 3St interiorizată pe deplin de un public cititor numeros. E o teorie a adrăgostirii la prima întîlnire -justificarea fiind faptul îndrăgostirii înseşi.

Roman Ingarden şi paradigma „ clasică" a lecturii

Predispoziţia lui Ingarden pentru prima lectură influenţează modul :um operează el cu dihotomia *a citi la reciti.* Această predispoziţie reiese :hiar din alegerea „condiţiilor simplificatoare" de bază sau a asumpţiilor netodologice care alcătuiesc substratul teoriei sale a lecturii: toate pleacă le la premisa unei prime lecturi ideale, neobstrucţionate, transparente, :ontinue şi uniforme, conforme paradigmei „clasice" care acordă primei ecturi a unei opere un statut estetic normativ[2].

Care sunt asumpţiile acestea ? Iată lista (extrasă din *The Cognition of he Literary Work of Art,* pp. 15-l6): 1) cititorului i se prezintă o operă :ompletă sau ajunsă în stare finală; 2) lucrarea este scrisă în limba naternă a cititorului (prin urmare, se exclud traducerile); 3) limba operei :ste contemporană cu lectura şi perfect stăpînită de cititor (cu alte cuvinte, •pera este, atît din punct de vedere lingvistic, cît şi - implicit - cultural, ransparentă pentru cititor); 4) lectura operei este „solitară" (adică se ^{ac}e „fără consultarea altor cititori sau ascultători", fiind în general liberă $^{e\ or}$ice imixtiune din afară, inclusiv de cunoaşterea de către cititor a ^{nt}erpretărilor sau opiniilor critice preexistente); 5) lectura este lineară, ^{lr}eversibilă şi *neîntreruptă* ; această ultimă condiţie, insistă Ingarden, este ^{Se}nţială: „întreruperile de durată ale lecturii, reluarea anumitor părţi ^{e} °Perei în timpul citirii ei, căutarea referinţelor în părţile deja citite şi cufundate în trecutul fenomenal, toate acestea desfigurează concretizarea stetică a operei de artă literară şi valoarea ei estetică" (p. 165); 6) opera este $^{.estul}$ de scurtă pentru a fi citită toată într-un singur act de lectură, de la ^{ce}put pînă la sfîrşit[3], şi 7) viteza lecturii este uniformă. Remarcabilă la Pui ideal de primă lectură al lui Ingarden este temporalitatea lui profundă, ^{Vl}tabilă, dar totodată absolut fericită. Conceptul de ireversibilitate este

esenţial pentru înţelegerea corectă a poziţiei lui Ingarden : ireversibili^ aceasta este atît produsul unei necesităţi, cît şi o normă (să ne amintim interdicţia de „referire la părţile deja citite"), al cărei sens persistă chj şi atunci cînd un act de rememorare deosebit de

viu pare a fi supriij orice „distanţă temporală" dintre prezent şi trecut. Ingarden observă cj în perspectiva temporală de o ireversibilitate ineluctabilă, dar perftj oportună, indiferent de variaţiunile subiective cu care este apreci^ distanţa în timp,

...există fenomenul independent al cufundării constante în trecut, legat dăinuirea în timp a subiectului psihologic. Chiar şi atunci cînd aducem,

" eveniment trecut mai aproape de noi, în memorie (...), micşorîndu-i distanţaţi temporală, ne dăm totuşi seama, la periferia conştiinţei, că el se cufundă l| mai adînc în trecut (...). Ca o consecinţă necesară a a acumulării de momem prezente actualizate constant, acest fenomen al „cufundării în trecut" esi

[1] inevitabil şi ireversibil şi ca atare nu are nici un corelativ în perspectij spaţială (...). Dacă ar fi posibil să mai trăim o dată fără a pierde amintin primei noastre vieţi, atunci am retrăi o a doua viaţă, ulterioară, în raport cu cai prima noastră viaţă s-ar pierde din ce în ce mai afund în trecut (pp. 117-8J

în acest cadru, o formă spaţială de artă, bunăoară o pictură pe cărei uprinde în întregul ei cu o singură privire, şi o operă literară ᵥ„, muzicală), pe care o putem consuma numai în timp, sunt despărţite de prăpastie cu adevărat de netrecut. Ingarden notează:

După ce se pune punct actului lecturii, actualitatea operei încetează imedi Poate fi readusă la viaţă numai cu ajutorul memoriei active sau prin acte rememorare, dar şi atunci doar într-o formă condensată sau trecînd în revii în amintire, părţile ei succesive. Altminteri nu poate fi aprehendată d dintr-o perspectivă temporală unică, aceea pe care o avem la sfirşitul ope această perspectivă temporală este poate importantă sau chiar cea mai im, tantă pentru cunoaşterea operei, dar ea ne dă opera numai într-o fo. considerabil prescurtată. Pentru a împlini cunoaşterea obiectului estetic lite subiectul cunoscător (...) va trebui să se sprijine pe rezultatele unei meni' pline de vivacitate şi cu maximum de adecvare (...). Se ivesc însă, c consecinţă, noi pericole, ale memoriei înşelătoare sau eronate şi, în încep să intervină noi perspective temporale secundare, pe măsură ce subi cunoscător se îndepărtează de faza experienţei estetice (pp. 302-3).

Cineva s-ar putea întreba de ce prima lectură a unei opere - ideală, condiţiile descrise mai sus - s-ar bucura de statutul exemplar din punct i vedere estetic pe care i-l conferă Ingarden. Din cîte îmi amintesc, Ingard se ocupă direct de chestiunea aceasta o singură dată, şi anume în capiMf final al cărţii *The Cognition of the Literary Work of Art.* La întreba

rucială: ce anume face ca prima lectură să fie atît de preeminentă încît miul să „nu se bazeze pentru cunoaşterea obiectului estetic literar pe o iouă experienţă estetică dobindită prin încă o lectură", răspunsul său este loar ceva mai mult decît o sugestie: că prima lectură are avantajul neditului, avantajul de a oferi o experienţă proaspătă, prin contrast cu cea [e-a doua care, fiind o repetare, nu poate evita complet senzaţia de *deja >u* (ori, am putea spune, de *deja Iu),* sau o anumită monotonie, sau ₎ₑᵣimare. Ca să folosim chiar vorbele lui Ingarden, „este întotdeauna ndoielnic dacă şi în ce măsură cititorul reuşeşte să dobîndească o expe-ienţă estetică nouă şi rodnică a unei opere literare de artă pe care o unoaşte deja" (p. 399). Fără să insiste, el încheie paragraful cu uluitoarea firmaţie că „posibilitatea aceasta trebuie să rămînă neinvestigată" *(ibid.).* Nu ne rămîne decît să speculăm în felul următor : că Ingarden privi-egiază prima lectură a unei opere literare - lectura care, după el, ;onstituie opera ca obiect artistic - în numele *prospeţimii impresiei,* al entimentelor de surpriză şi uimire generate de contactul originar cu o >peră de artă literară. Păcat că nu explorează chestiunea în profunzime. Pentru că, de fapt, putem evalua cel mai bine semnificaţia primei lecturi i unei opere în termenii noutăţii ei şi tot în termenii noutăţii putem construi ipul ideal sau ficţiunea operaţională a unei prime lecturi estetice pure şi constitutive. (Dar oare nu apare senzaţia de noutate, de noutate mai puţin bănuită şi paradoxală, poate, şi în actul recitirii textelor cu adevărat mari? Şi nu este oare această a doua noutate, această surpriză în recu-toaştere, această revelaţie a diferenţei în identitate, răsplata cea mai afinată a recitirii ?) Prea puţin contează dacă noutatea primului contact ste egalată cu „defamiliarizarea" *(„ostrannenye"*, ca să folosim conceptul orrnaliştilor ruşi), sau dacă este analizată în termenii aşteptării iscusit

ianipulate, „dezorientate" şi „reorientate" subtil în procesul lecturii cum o face principalul continuator al lui Ingarden, Wolfgang Iser, în

iscuţia sa pătrunzătoare despre „punctul de vedere hoinar" din actul ecturii). Sigur este că dacă vedem lectura dintr-o perspectivă temporală

ur lineară şi ireversibilă, aşa cum procedează Ingarden, atunci priori-a cronologiei devine elementul-cheie al unui cadru normativ în care ᵉa de-a doua lectură devine neapărat secundă, chiar într-un sens peiorativ. Majoritatea criticilor şi teoreticienilor literari se înscriu într-o tradiţie

ignorării dimensiunii temporale a lecturii. Situaţia s-a modificat abia în

tiniele decenii, o dată cu apariţia criticii orientate spre cititor. înainte de |[ce]asta, principalele şcoli critice ale veacului XX - de la formalismul rus, [ln] »New Criticism"-ul anglo-american, pînă la structuralismul francez -acordat prea puţină atenţie cititorului sau procesului lecturii. Au existat, *gur, şi excepţii notabile, dintre care ies în evidenţă fenomenologia

lecturii a lui Ingarden şi, în Statele Unite, critica retorică a lui KenrM$_e$ctură exclusiv linear-temporal, adică la un model în care textul, ca Burke. Dar, de vreme ce tot am vorbit ceva mai mult de Ingarden, Mntreg, nu poate spera să fie deplin coprezent cu părţile sale în mintea remarca faptul că tocmai analiza sa a actului lecturii a trecut nelua't^ititorului. Metaforele spaţiale sunt metafore ale simultaneităţii şi pre- seamă pînă şi de acei reprezentanţi ai noii critici pe care Ingarden ' ″ ' ~ influenţat direct, cum ar fi Rene Wellek, care a dezvoltat ideile-L—- Ingarden despre opera de artă ca „structură schematică" dar nu a Keneral, ale transcenderii experienţei temporale în totalitatea ei. Dar deloc atenţie vederilor sale referitoare la procesul lecturii.

Noii critici, după cum observă Steven Mailloux în *Interpreţi Conventions*, „au încercat să *producă lecturi* mai curînd decît să descj actul lecturii, iar lecturile produse de ei s-au concentrat asupra «strucru totale» a textului, asupra «setului de relaţii organice» ale acestui (p. 67). (Lecturile „holistice", atemporale de acest soi s-au ivit, termenii opoziţiei mele dintre citire şi recitire, dintr-o iluzie optică tipii pentru recitirea neconştientă de sine, de fapt acelaşi lucru cu ceea ce ni critici numesc „lectură strînsă" - *close reading.)* Adoptarea de către ui critici din şcoala orientării către cititor - cel mai cunoscut fiind Stanl Fish - a unui model temporal de lectură a constituit o contribuţie maj la înţelegerea unui aspect esenţial al lecturii[4]. După părerea mea, ao model are limitele sale : fiind exclusiv un model pentru prima lectură, ignoră recitirea şi *întrepătrunderea* reală a primei citiri şi a recitirii, sj lectura cu preştiinţa a ceea ce urmează (lectura *Paradisului pierdut* întn prinsă de Fish a fost criticată din pricina linearităţii ei artificiale). Model acesta constituie totuşi un semnificativ pas înainte faţă de conceptul j lectură implicit în alte forme de critică holistică. Ceea ce-i poate adăuJ noţiunea de (re)lectură - deşi se vor crea astfel noi tensiuni şi paradoxuri este modelul unui timp metaforic-circular şi conştiinţa că (re)lectura poaj fi descrisă - de fapt, că *trebuie* să fie descrisă - atît în termeni lineari, şi circulari. în orice caz, modelul temporal de lectură elaborat de critil orientată către cititor îşi are locul lui în ceea ce am numit „paradign clasică" a citirii, a cărei primă descriere fenomenologică a fost efectua de Ingarden. Aceasta ne reîntoarce la problema secundarităţii recitirij văzută prin această paradigmă.

Critici aduse paradigmei „ clasice "

O cale de respingere a ideii secundarităţii recitirii ar fi invocare*! argumentului spaţial. Aşa cum arătam în capitolul precedent, încercării^ de a da o dimensiune metaforic-spaţială recitirii, mai precis celei de-lj [Car]e Jauss înţelege reconstruirea, în intervalul celei de-a doua lecturi, a doua lecturi a unei opere, pot fi considerate o reacţie la un model ţjj| [sensu]lui părţilor secvenţiale ale unei opere, în lumina întregului); *applicare* kstfel de metafore, oricît de sugestive ar fi, nu pot pune serios la îndoială temporalitatea,esenţială atît a citirii, cît şi a recitirii.

Un alt mod de a contesta secundaritatea recitirii, fără a-i nega caracterul temporal, este accentuarea faptului că ea comportă o altfel de temporalitate. Această abordare, în favoarea căreia am pledat mereu, direct sau indirect, are avantajul de a opera o distincţie mai flexibilă şi totodată mai exactă din punct de vedere fenomenologic între

prima citire i recitire, conservînd, în acelaşi timp, forţa analitică a distincţiei. Ceea e face recitirea este să adauge o întorsătură circulară (uneori mai mult ecît o simplă întorsătură - o dimensiune mitică misterioasă, nouă din unct de vedere imaginativ) unei linearităţi altminteri inevitabile. Aşadar, critică mai susţinută şi mai lesne de argumentat a perspectivei linear--ireversibile asupra lecturii prezentate de Ingarden (perspectivă ce intră în consens cu felul în care intuim de obicei timpul, armonizîndu-se cu activităţile noastre determinate de timp) va lua un curs hotărît non-spaţial. Cursul acesta poate fi ilustrat prin două tendinţe distincte din critica zilelor noastre. Prima este reprezentată de cîţiva membri ai şcolii de la [Konstanz a „esteticii receptării", precum şi de unii semioticieni ai literaturii, de tradiţie structuralistă. Această primă poziţie faţă de dihotomia dintre lectură şi relectură va fi examinată în cazurile specifice ale lui Hans Robert Jauss şi Michael Riffaterre. Cea de-a doua tendinţă este abordarea post-structuralistă a analizei de text, pentru care contribuţia lui Roland Barthes, un critic ce recunoaşte direct circularitatea temporală a recitirii, [n]e ya servi ca exemplu în capitolul următor.

In linii mari, Jauss rămîne partizanul primei lecturi, dar numai în termenii a ceea ce numeşte el „prioritate estetică" şi între hotarele mai [la]rgi ale teoriei triadice a „orizonturilor lecturii", teorie explicit bazată pe concepţia lui Hans Georg Gadamer despre cele trei momente constitutive procesului hermeneutic. Aceste momente sunt: *intelligere,* sau ceea -[e] hermeneutica tradiţională numea *subtilitas intelligendi* (adică înţelegere, Pnn care Jauss se referă la comprehensiunea estetică realizată prin prima ctură a unei opere literare); *interpretare* sau *subtilitas explicandi* (prin

considerabile greutăţi în aplicarea net delimitatei sale triade. Dev|
sau *subtilitas applicandi* (conceptualizată de Jauss ca situaţia în care,B [erce]ptiv-estetică" a poeziei lui Baudelaire trebuie să constituie în primul treia lectură criiico-istorică, lectorul devine conştient de diferitele sen '[1(i 0] analiză formal-stilistică a efectelor sonore (ritmuri, rime, silabe ficaţii conferite operei pe parcursul istoriei receptării acesteia, d< ![ce]ntuate şi neaccentuate, vocale lungi şi scurte), cum insistă el. O cititorii ei dinţii pînă la cei mai recenţi). Un exemplu de întrebuin [ca]lizare atît de specializată devine posibilă numai după multe recitiri analitică a celor trei concepte cu arie largă de acoperire este eseul [en]te ale poeziei şi este produsul unui tip extrem de specializat de atenţie Jauss despre poezia lui Baudelaire *Spleen II,* care începe cu distin cunoaştere critică: de ce s-o atribuim atunci „primei" lecturi (chiar şi dintre „orizontul unei prime lecturi, perceptive din punct de vedere estet (...) şi cea de-a doua lectură, retrospectiv-interpretativă (...), la care] adăuga o a treia lectură istorică, începînd cu reconstituirea orizontului aşteptare în care se înscria poezia *Spleen II* la apariţia volumului I *fleurs du mal* şi apoi trasînd istoria receptării sale, sau a «lecturilor» sal pînă la cea mai recentă, respectiv a subsemnatului" *(The Poetic* f *within the Change of Horizons of Reading,* în *Toward an AesthetiJ Reception,* p. 139).

Toate acestea par foarte încurajatoare. Dar cînd se îndreaptă ci
cazul cînd conotaţiile cronologice sunt epurate din cuvîntul „primă") ? aibă efectele sonore un ascendent estetic chiar atît de evident faţă de lagini, tropi şi alte aspecte lingvistice?

Se poate vorbi despre existenţa unei prime lecturi virginale ?

După cum s-a văzut, Ingarden pleacă de la ipoteza existenţei unei prime discuţia practica a poeziei lui Baudelaire, s-ar zice că Jauss întîm[M_ctur]i[P]ure („solitare", neinfluenţate, imaculate şi, cum s-ar spune, virgi-
ple), o asumpţie pe care o considerăm atît de normală, încît suntem gata numaidecît evident că doar două elemente ale triadei joacă un rol maj< .[0] acceptăm fără a o examina. Dar, de cum o privim mai îndeaproape -în argumentaţia sa, iar acestea pot fi reduse uşor la dihotomia dint prima lectură, care concretizează opera în cadrul „orizontului progres . al percepţiei estetice", şi lectura a doua, „reflexivă", cu al ei „ori retrospectiv de interpretare" (p. 143). Se pune atunci întrebarea: ce an constituie „primatul" sau „prioritatea" acestei citiri ? Jauss nu lasă urmă de îndoială că activităţile „secundare" ca recitirea şi „înţelegi istoricistă" (care presupune o mare cantitate de lectură *despre* şi *înjw* operei, despre cum a fost ea înţeleasă de alţi cititori-critici, des;

împrejurările producerii ei şi aşa mai departe) sunt semnificativ legate conceptul său de primă lectură. Trebuie să conchidem aşadar că Jai foloseşte un concept de primă lectură absolut artificial, unul care nu n că a abandonat orice pretenţie la prioritatea temporală, dar şi recuno; deschis că natura sa este aceea a unei „reconstrucţii hermeneutice" pi în analiza propriu-zisă a poeziei lui Baudelaire *Spleen II,* cele categorii principale (tratate, oarecum derutant, în trei secţiuni separ; ale eseului, care pretind a se ocupa cu prima, a doua şi a treia lectură poeziei) se suprapun mereu. Astfel, ceea ce propune Jauss ca pri: lectură a poeziei lui Baudelaire este în mare măsură o combinaţie reconstrucţii istoricist-speculative (făcute nu din unul, ci din două pun* de vedere distincte : cel al unui presupus cititor contemporan cu Baudelail şi cel al unui „cititor istoric din prezent"). Pe măsură ce înaintăm în ese' lui Jauss, ne vine tot mai greu să înţelegem de ce o primă lectur*
(şa cum ne îndeamnă Jauss să procedăm -, plauzibilitatea fundamentală modelului lui Ingarden se evaporă. Conceptul de lectură primă virginală, ît de seducător pentru intuiţia noastră naivă, nu rezistă analizei critice.
Chiar înainte de a mă decide să citesc o carte, posed anumite aşteptări, zultate nu doar din familiarizarea mea generică cu genul de scriere [leasă de mine dintr-o varietate de opere ce-mi stau la îndemînă, ci şi, arte probabil, dintr-un număr de supoziţii specifice, privind însăşi cartea
chestiune. Această situaţie este evidentă în cazul operelor clasice, conjurate de o aură de cunoştinţe culturale difuze: înainte de a avea rilejul de a citi, să zicem, *Hamlet* sau *Regele Lear,* am aflat, mai mult ca ligur, diverse lucruri despre Shakespeare şi piesele sale cele mai faimoase, aima se manifestă sub forma acestei aproximative cunoaşteri ceţoase, Uţătoare, uneori enervante, care poate facilita experienţa unei lecturi •dicioase, dar de multe ori provoacă dezamăgiri. Aşadar, cînd îmi propun [1] citesc o carte (nu neapărat un clasic), este foarte probabil că ştiu deja [j]ya despre ea: se prea poate să fi fost povăţuit de un prieten sau de un ţtic s-o citesc, sau poate un cenzor ori un alt reprezentant al autorităţilor [!"a] Merzis lectura; poate mi s-au enumerat motivele pentru care trebuie [lu nu] s-o citesc; sau, pur şi simplu, am aflat întîmplător, dintr-o [v]ersaţie banală, că ar fi o carte amuzantă, originală, actuală, scanda-l [Sa etc]- Nici măcar volumul de debut al unui autor nu poate fi citit cu inocenţă". Dacă îl cumpăr sau îl împrumut după ce am citit o

L

recenzie în presă, mai pot pretinde că l-am citit pentru întîia o; sensul strict al concepţiei lui Ingarden despre lectura neinfluenţată ? < şi atunci cînd mă decid, dintr-un simplu capriciu, pentru o carte noi un autor necunoscut, sunt mai bine informat despre ea decît îmi seama. Această informaţie (care nu e exclus să se dovedească falsă) f proveni de la locul unde se vinde volumul (într-o librărie dintr-un la vinde cărţi cu reducere, într-una specializată, la un stand din aeroj de la cărţile din imediata sa vecinătate fizică *(best sellers* curente, roi detective, *science fiction,* proză realistă), din titlu, de la supracopertă foarte posibil, de la impresia generală pe care mi-o fac frunzărind volu Jauss nu se ocupă în mod particular de aceste probleme, dar, de vr ce discută o poezie cunoscută, scrisă de un autor celebru, imposibilit; vădită a unei prime lecturi care să-şi merite cu adevărat acest n trebuie că l-a izbit chiar de la început. Cînd face problematică ideea prime lecturi cronologice (diferenţiind-o de ceea ce numeşte el o p: lectură estetică), Jauss pare a se referi la cronologia sau „istoria' torilor individuali, a primelor lor întîlniri cu texte specifice, şi a se mai ales la categoria de cititori-cărturari căreia el însuşi îi aparţij Aşadar, chestiunea unei lecturi prime, „virginale", este înţesată cu difiq taţi irezolvabile. Oare ce anume trece, pentru un bun cunoscător literaturii franceze cum este Jauss, drept primă lectură a unei poezii Baudelaire? Primul contact cu textul, realizat în studenţie şi proba uitat (în afară de cazul cînd i-ar fi provocat vreo epifanie memorabilă Prima lectură executată în vederea redactării unei prelegeri sau scrie unui eseu - o

primă recitire ce nu poate fi separată, în practică, numeroasele relecturi care se succed imediat ? O primă lectură ipotetic pur imaginară ? Jauss evită aceste probleme, înlocuind ideea de priori temporală cu cea de prioritate estetică.
Cu toate acestea, temporalitatea citirii este de aşa natură încît putem renunţa cu totul la consideraţiile despre întîietate în timp, oricît vagi sau de alunecoase ar fi temeiurile pe care sunt fundamentate. I ferent cît de multe am auzit sau citit despre *Război şi pace,* există o prn oară cînd citesc efectiv romanul lui Tolstoi, cînd îi descopăr universul, simt ritmurile, îi intuiesc stările de spirit şi mă las vrăjit de amănunţi aproape miraculoase pe care le conţine. Mai mult, într-un anume se marile romane clasice, ca *Război şi pace,* par a ne îmboldi să întoarce pe dos paradoxul nabokovian („Nu poţi *citi* o carte, o poţi doar reciti') să afirmăm : nu poţi reciti *Război şi pace* ; poţi doar s-o citeşti mers pentru întîia oară. Cînd este vorba de literatura mare, putem pretind justificat, că fiecare lectură este cea dintîi.
Lucrurile stau, fireşte, cu totul altfel în cazul textelor lirice scurte. O ezie ca *Spleen II* de Baudelaire poate fi citită şi recitită de mai multe ori tr-o singură şedinţă - lecturile putînd fi suplimentate, tot în aceeaşi :dinţă, cu consultarea unor comentarii şi interpretări critice selectate, de >icei incluse în ediţiile critice bune ale poeţilor clasici. Astfel, poeziile nt recitibile nu doar din punctul de vedere paradigmatic (texte construite iume pentru citirea sau ascultarea lor repetată), ci şi practic şi literal, în a măsură încît, în privinţa poeziei, distincţia dintre prima lectură şi lectură este greu de susţinut în termeni fenomenologici, tinzînd aproape atural să dobîndească un caracter pur metodologic-analitic. în acest ultim sens, distincţia poate sfîrşi prin a da naştere unui ritabil imperativ al relecturii: poezia trebuie recitită! Aşa cum argu-lentează convingător Michael Riffaterre, pentru a citi adecvat o poezie, :buie s-o citim de două ori: mai întîi ca să descifrăm „textul unic, near" şi să adoptăm o atitudine potrivit căreia textul să funcţioneze ca şi înd ar fi „mimetic" (sau, mai banal spus, ca şi cum s-ar referi, fie şi în blic, obscur, la unele stări de lucruri din lumea reală), iar apoi ca -l supunem unei lecturi „retroactive" sau „hermeneutice", în care emnificaţia poemului, pînă acum ascunsă, să iasă la suprafaţă, dar numai tentru acel lector care reuşeşte să „sară peste gardul realului" şi astfel să jungă, dincolo de *mimesis,* la un nivel mai înalt de *semiosis*[5]. Ce se ichimbă însă e doar *natura ipotezelor:* mai „realiste" (în sens imagistic psihologic) la lectura dintîi, mai /«îratextuale (stilistice) sau *inter*-extuale sau liber metafizice la relectura hermeneutică.

p'fr.ii'j."
:;•' .';fi',:

Patru

Recitirea ca normă

Tensiunile dintre citire şi recitire

Disputata chestiune a opoziţiei dintre prima lectură fenomenolog] (temporală, cronologică) şi relectură poate fi evitată cu folos în cai textelor lirice scurte - citirea şi recitirea poeziei, sugerează Riffaterj sunt operaţii structural-semiotice pentru care dimensiunea timpului n este, în esenţă, irelevantă. Acest lucru nu mai este adevărat în c lecturării textelor mai lungi, în versuri sau în proză. Chiar şi un ro scurt sau o nuvelă (bunăoară *Tristan* de Thomas Mann, ca să rămîne. una din exemplificările lui Ingarden), care poate fi citit(ă) şnur în şedinţă de două-trei ore, nu se poate citi şi reciti în acelaşi fel în ca. poezie scurtă din modelul dat de Riffaterre este mai întîi ***citită*** (p, descifrarea „mimetică", lineară a textului) şi apoi *recitită* imediat (într-j mod hermeneutic retroactiv, mai lent, mai reflexiv). Elementul ti începe să-şi facă simţită prezenţa în diferite chipuri şi cu repercusiuni bătaie lungă. Aproape inevitabil, între actul lecturii prime şi cel relecturii intervine o pauză de mai lungă durată, ceea ce înseamnă amintirea primei lecturi - ale cărei sarcini au fost deja complicate cantitatea mult sporită de informaţie de asimilat - va fi neîndoielnic puţin exactă sau ferm conturată decît în cazul unei poezii scurte, oricît. ermetică şi dificilă ar fi aceasta din urmă. Lectura primă însăşi (o noţiuj

relativă, aşa cum am văzut în capitolul 3, deoarece o primordiali^ „pură" sau „virginală" pur şi simplu nu există în lectura literară) . întinde pe o perioadă mai lungă şi de aceea poate fi mult mai **grt** concepută drept o „descifrare lineară" dreaptă, continuă, pur secvenţial|

Ceea ce complică evident lucrurile este interacţiunea dintre anticipări retrospecţii. Din stadiile timpurii ale lecturii prime a unei opere mai Lingi, se poate vorbi despre o „dialectică a protensiunii şi retenţiunii" tolfgang Iser, *The Act ofReading,* p. 112), care în mod normal joacă un ii mai limitat în lectura poeziilor scurte. în cadrul acestei dialectici, lintea cititorului, mişcîndu-se prin text, adoptă un „punct de vedere oinar". Pe axa protensiunii (sau anticipării), aşteptările cititorului sunt iOdificate constant, în funcţie de ceea ce tocmai a citit deja; pe axa jtenţiunii (memoriei), imaginile întipărite rezultate din lectura primă, „ar încă incompletă, sunt supuse unei revizuiri sau transformări continue, n lumina a ceea ce se citeşte, a informaţiei noi (neaşteptate) furnizate de [ext. Pentru a complica şi mai mult lucrurile, prima lectură nu exclude un ip „structural" de atenţie. La rîndul ei, recitirea nu exclude atenţia şi mplicarea „lineare", caracteristice lecturii dintîi - ca în recitirea unei ucrări în proză cu scopul de a juca jocul de-a ce-ar-fi-dacă *(make-believe)* je care aceasta îl propune. De asemenea, la a doua lectură, dialectica „protensiunii şi retenţiunii", departe de a fi abolită, asumă forme noi şi nai subtile. Pe axa protensiunii, recititorul întîlneşte de obicei lucruri leaşteptate în acele detalii miraculos de proaspete care fac parte din esâtura marii proze. Pe axa retenţiunii, înţelegerea de ansamblu a operei ste revizuită constant tot în lumina detaliilor, ale căror efecte retroactive pot fi uluitor de profunde.

Adevărata problemă - aşa cum am lăsat deja să se înţeleagă cu ocazia omentariului la Ingarden - nu este de a recunoaşte existenţa unei deose-iri, ba chiar a unui conflict de valori implicate între lectura primă şi cea ecundă a unei opere literare, ci de a decide care dintre ele ne oferă riterii de apreciere mai bune şi mai sigure, cu alte cuvinte, căreia să i se confere un statut estetic normativ. Dar de ce să trebuiască să alegem ? De -e nu le-am considera faze complementare ale unui proces de înţelegere ai larg ? Pentru că, aş argumenta, consideraţii derivate din istoria socială culturală a lecturii, cît şi din psihologia lecturii literare, fac o astfel de «egere greu de apărat. Se prea poate ca un model de lectură literară, care contopeşte sau reconciliază valorile lecturii prime cu cele ale lecturii scunde, să nu fie o imposibilitate. Dar, înainte de a examina respectiva posibilitate, este necesar să devenim deplin conştienţi de tensiunile ascunse intre cele două activităţi aparent continue. Acestea pot fi evidenţiate mai [lne] Printr-o strînsă examinare a poziţiei în favoarea recitirii ca normă, [e]ntru care opera lui Roland Barthes ne va servi drept ilustrare[1].

caracteristic numitor
plud iţea

De la bun început, ca gînditor radical înclinat spre un soi de anarh filozofic, Barthes era deosebit de dornic să conteste privilegiile tradiţioi ale Unicului, în care vedea un simbol al autorităţii, şi să afirme drepţii Pluralităţii. Din perspectiva aceasta generală, principala teoriei sale a lecturii este insistenţa asupra multiplicităţii şi pluralităţ asupra nevoii a ceea ce el numeşte o lectură „plurală" a unui text „ în contrast cu modul în care Ingarden evidenţia o lectură pf ideal-solitară, neîntreruptă, prin care se constituie

obiectul este (Celălalt model de lectură prezentat aici, al lui Jauss, este mai pi fascinat de ideea de unitate şi mai sensibil la importanţa variaţi istoric-contextuale, dar conservă şi el, aşa cum am văzut, noţiunea u priorităţi estetice, dacă nu temporale, a lecturii primordiale.)

Modelul de recitire al lui Barthes poate fi înţeles cel mai bine c inversare, aproape punct cu punct, a opiniei „clasice" despre prima lect normativă, cum o găsim conceptualizată la Ingarden. Esenţială pei abordarea sa este distincţia pe care o face între textele lizibile şi < relizibile, deci între lizibilitate şi relizibilitate, văzute ca termeni ai t polarităţi. Există, argumentează el în primele pagini din *S/Z,* două fe de texte, „pentru citit" *(lisibles)* sau „clasice", pe de o parte, şi „pei scris" *(scriptibles),* sau de avangardă, pe de alta. Celor două tipur corespund două tipuri antitetice de lectură : primul este pasiv şi singi (cu o unică ocurenţă) şi reflectă „obiceiurile comerciale şi ideologice societăţii noastre, care ar vrea să azvîrlim povestea după ce a fost con mată («devorată») "(p. 15), iar cel de-al doilea este activ, productiv, jud în ultimă instanţă, şi îl prinde cu adevărat pe cititor în plăcerea de a s(sau rescrie (mental) textul. Semnificativ, cel de-al doilea tip de lecti] cea productivă, nu este altceva decît relectură-rescriere. Citirea unici ireversibilă sau întrebuinţarea textelor „pentru citit" - texte concej pentru a fi captivante comercial, pe baza unei prime şi unice lectui devine vădit un antimodel.

Ar putea fi util să relaţionăm semiologia lecturii a lui Barthes contextul istoric în care s-a format, ca una dintre manifestările cele i elegante ale unei modalităţi de gîndire foarte răspîndite printre intelectu francezi în anii 60 şi la începutul anilor 70. Acest mod de gîndire, d climatul intelectual de care era înconjurat, a dispărut, practic, din Fra anilor 80 şi 90, dar se pare că încă mai dă naştere, la pasiuni puternl

r dacă întîrziate, în mediile academice americane. Aproape că nu mai ₖ ₙₑvoie să menţionez că epocalele constatări făcute de Barthes în 'eătură cu procesul de lectură - dintre care unele sunt folosite şi în ydiul de faţă - nu pot fi reduse la un tipar de gîndire circumscris din unct de vedere istoric şi socio-politic, cum ar fi cel etichetat de Luc erry şi Alain Renaut drept *la pensie 68,* adică „gîndirea anului '68". O escriere sumară a acelui tipar însă ne poate ajuta să explicăm recurenţa teme şi concepte şi să explicităm sensibilităţile politice pe care ! presupun; printre temele şi conceptele la care mă gîndesc sunt textuali-itea, ideologia, structura, „mitologia" - în sens restrîns, de mistificare iu înşelăciune „mic-burgheză" - şi opoziţia saussureeană *semnificam/ mnificat* (însă cu o favorizare nesaussureeană a semnificantului).

Interesul lui Barthes pentru fenomenul lecturii poate fi observat în ltima parte a carierei sale, începînd cu sfîrşitul deceniului şapte. Ceva îai devreme, în anii 50, Barthes fusese antrenat într-o critică cvasi-narxistă a ideologiei, ale cărei rezultate fuseseră articulate în *Myîhologies* 1957). în deceniul următor, s-a angajat în construcţia unei semiologii ştiinţifice" (din care o parte s-ar fi constituit într-o „ştiinţă a literaturii"), roiect inspirat în primul rînd de versiunile lingvistică, antropologică şi sihanalitică ale structuralismului, care ajunsese să domine scena inte-:ctuală franceză a anilor 60. Din ce în ce mai conştient de limitările şi igiditatea structuralismului ortodox, Barthes a pornit să dezvolte o teorie îai laxă a lecturii şi textualităţii, prezentată pentru întîia oară complet în artea *S/Z,* care analizează o nuvelă, *Sarrasine,* de Balzac. Această etapă -treia - din biografia sa intelectuală a fost uneori denumită „post-structu-ilistă". Mai puţin constrîns de imperativele „obiectivităţii" şi ale „ştiinţi-icităţii", Barthes se dovedeşte acum gata să exploreze *Plăcerea textului* 1973), teritoriile autobiografiei *(Roland Barthes par Roland Barthes,* 1975), a chiar şi sentimentalităţile literare ale *Discursului îndrăgostit* (1976).

Dar chiar şi după mutarea vizorului criticii de la „structură" la „text", pera sa a continuat să exprime unele dintre ideile de fond împărtăşite de ătre intelectualii radicali ai vremii, idei ce i-au inspirat şi pe liderii evoltei studenţeşti din mai 1968 de la Paris. în 1974, încă mai scria : „în ᵉᵉa ce priveşte (...) opţiunea ideologică a Semiologiei, socot că miza a evenit mult mai substanţială : ceea ce trebuie să atace Semiologia nu mai ˢᵗᵉ> ca în zilele cînd au apărut *Mythologies,* doar buna conştiinţă mic-™rgheză, ci sistemul simbolic şi semantic al întregii noastre civilizaţii; ᵘ ᵉste de-ajuns să încercăm o schimbare de conţinut, trebuie, mai presus i

°rice, să urmărim *fisurarea* sistemului de sensuri însuşi: trebuie să dă

din ţarcul occidental, aşa cum postulam în textul meu despre ᵃPonia" *(The Semiotic*

Challenge, p. 8). Observată fie, în treacăt, ironia,

cel puţin din perspectiva anilor 90, de a face din Japonia, o ţară c domeniul imitaţiei tehnologice a devenit mai occidentală decît Occide modelul evadării din „ţarcul occidental" : fără îndoială că nu este vi de altceva decît de o înfloritură de stil sau de o încăpăţînare greşit orieni din cele întîlnite destul de des la intelectele superioare, ca al lui Bartl Putem afirma astăzi, cînd beneficiem de o înţelegere tîrzie, că în \j culturală franceză anii 60 au fost perioada de glorie a unei cri
ideologice de stînga acutizate, care viza de fapt cu mult mai puţin vaMnianist" $_{a}$l lui Jean-Paul Sartre, după ce au fost reelaborate şi moder-
„burgheze" sau „mic-burgheze" - cum acei critici înşişi credeau - di valorile unei societăţi moderne în formare, aceea a democraţiei de mi şi pe ale culturii de consum ce o însoţea. Cu alte cuvinte, Franţa se j în plin proces de modernizare (nu izbutise să se modernizeze în interbelici şi mai avea nevoie de încă un deceniu ca să-şi revină d după traumatismul celui de-al doilea război mondial), iar intelectual; nu erau defel dornici să înfrunte o situaţie din care prestigiul lor socia putea ieşi decît erodat. Remarcabil - dar nu neapărat surprinzător -că mulţi dintre intelectualii mai radicali ai ţării şi-au exprimat nemi mirea recurgînd la strategii retorice şi forme ultra-alambicate de disc extrem de indirecte, prelungind astfel tradiţia vechii şi aristocraticei foi de exclusivitate lingvistică franceză numită *preciosite.*
i Claude Levi-Strauss) i-a determinat pe mulţi intelectuali din domeniul iinţelor umane" să-l folosească nu numai ca metodă de cercetare, ci şi ca rument al criticii culturale (urmînd exemplul dat de însuşi Levi-Strauss). să rotunjim această schiţă, evident suprasimplificată, a scenei intelec-le franceze din anii 1960, trebuie să trecem în inventar şi influenţa jzofică reînnoită a lui Martin Heidegger, mai precis ideile sale antime-izice şi antiumaniste, îndreptate împotriva existenţialismului postbelic
ate din punct de vedere intelectual de alţi *maîîres ă penser* ai perioadei, Michel Foucault sau un Jacques Derrida.
Aceia au fost anii repudierii ideii de subiect (istoria era un „proces pit de subiect", cum decreta un guru intelectual al vremii), „anii tualismului" în care inteligheţia franceză era fermecată de ceea ce .rcel Gauchet denumea un soi de idealism lingvistic ce se considera terialism (un „materialism al semnificantului"). Să fi fost oare vorba „ideea halucinantă a unei caste literare că se poate crampona de o lume e îi scapă, identificînd acea lume cu ceva asupra căruia să-şi poată rcita stăpînirea indubitabilă" ? (Zona în care casta îşi putea manifesta eranitatea era, vezi bine, limba, scrisul, cărţile, iar ea încerca să ucă totul la asta.) Aşa cum spune Gauchet în continuare, ipoteza că
Dar care erau componentele esenţiale ale „gîndirii 68" ? ReferitoBelighenţia franceză a vremii se complăcea în fantezia de a deţine un
gîndirea politică, trebuie să observăm că direcţiile marxiste şi q -marxiste anterioare (ce intrau adeseori într-un conflict acut cu li stalinistă a Partidului Comunist Francez) aveau tendinţa de a se contop: varietăţi domestice ale radicalismului. Printre acestea se număra
puternic curent anarhist, a cărui tradiţie în Franţa se întinde dincoldP^{e} Istorie, că Discursul este Praxis, iar Fiinţa, Limbă"[3].
anarho-sindicalismul lui Georges Sorel de la începutul veacului sad anarhismul individualist al lui Proudhon de la mijlocul secoli al XlX-lea - se întinde pînă hăt departe, în secolul al XVI-lea, ^
dintre scripturile anarhiştilor cu cultură filozofică. Acest complex de j radicale, îmbrăţişat de sensibilităţile de stînga, şi-a găsit un neaşt aliat intelectual în puterea nou-descoperită, „demistificatoare", a psih lizei, o doctrină a cărei influenţă asupra culturii franceze fusese neglija pînă în anii 50. In anii 60, prin opera şi conferinţele lui Jacques La psihanaliza a devenit atît de influentă, încît impactul ei cultural ar p fi calificat nu doar drept „revoluţionar" (există oare vreun lucru imi acest clişeu, „revoluţionar"?), ci şi comparabil, întrucîtva, cu ip unei versiuni intelectuale a Revoluţiei Franceze[2]. Un alt aliat neaşte dar deosebit de folositor, al „gîndirii 68" a fost structuralismul, al o prestigiu ştiinţific (în mare măsură datorat importantei opere antropolo
tatrol lingvistic asupra realităţii, „chiar falsă fiind, are meritul de a bate clar în relief

ceea ce trebuie înţeles: caracterul exorbitant al pvingerii intelectualilor [„cette conviction de clerc"] că Lumea a fost prită ca să sfîrşească într-o Carte, că Societatea este un Text, că Scrierea
Ecourile polemicilor ideologice, metodologice şi filozofice stîrnite de
Jîndirea 68" pot fi decelate în toată opera lui Roland Barthes, care a cerit la rîndu-i statutul necontestat de *maître ă penser* în probleme de tică literară şi, mai larg, culturală. Aceste ecouri se manifestă, bunăoară,
clar în semiologia barthesiană a lecturii prin tonul şi vocabularul preţuitoare pe care el le adoptă cînd se referă la „textele pentru citit" ; regăsesc, în egală măsură, în tonul pozitiv cu care ridică în slăvi tuţile textului „pentru scris" şi, mai general, ale avangardei[4]. O altă Pravieţuire a spiritului anilor 1960 în gîndirea lui Barthes, în special în f[a] [e]i tîrzie, post-structuralistă, este tendinţa de a aplica fără discriminare [lc]neta de „text" oricărui fenomen complex ce-i cîştigă aprobarea. . [ens]iile metaforice de această natură sunt, fireşte, posibile, ba uneori V[ar] [su]gestive (cum este însăşi metafora ce a dat naştere vocabulei *text:* [a'ora] ţesutului, a lui *texere* sau *textus,* cu înţelesul originar de ţesătură textură), dar sunt insuficiente pentru a justifica o viziune „textualistă"
62
despre lume.
A CITI, A RECITI
" lui Barthes este foarte capricios. „Texj
MODELE DE LECTURA
63
e aici că „vechea operă literară", oricare i-ar fi slăbiciunile, este salvabilă în măsura în care este „text". Dar Barthes mult mai greu de urmărit atunci cînd, pentru a apăra statutul onorifi textualităţii, este gata să subscrie la afirmaţii ridicole, precum acee; unele opere literare (evident, cele care nu-l atrag deloc) nu sunt cîtuş puţin texte : „Poate exista «Text» într-o operă foarte veche şi, dimpotr multe produse ale literaturii contemporane nu sunt cîtuşi de puţin te: *(The Rustle ofLanguage,* p. 57). în acest din urmă caz, literatura pe o consideră Barthes a fi proastă este, pur şi simplu, plasată în limbul non-textualităţi nedefinite.
M-am ocupat în altă parte de unele probleme puse de promovj textualismului la rangul de model general al istoriei şi al realităţii[5]. Nu făcut-o fiindcă aş respinge metaforele textuale (de fapt, chiar cred suntem uneori în cîştig văzînd evenimentele ca pe nişte reţele textual se cer citite), în favoarea metaforelor parentale mai vechi, impliciţi viziunea mai tradiţională a istoriei ca desfăşurare generativă, în . trecutul determină prezentul. întrebările pe care i le-aş adresa u textualist sau unui pantextualist sunt de ordin pur pragmatic : de ce, îi împrejurări şi în ce fel sunt metaforele textuale mai bune (mai lămurito; mai satisfăcătoare din punct de vedere intelectual) decît metaforele genj tive - sau, pînă la urmă, decît metaforele biologic-organice ori mecanii
Se înţelege de la sine că observaţiile istorico-critice de mai su$ urmăresc să ştirbească esenţa preţioasă a teoriei barthesiene a lec. Importanţa semiologiei sale - socot eu - constă în aceea că răsto deliberat nu numai modelul naiv al lecturii, ci şi modelul fenomenolo extrem de complex - propus de Ingarden, argumentînd în favoarea model nou, bazat pe conceptul de recitire - o recitire înţeleasă - învioră nu în termeni spaţiali, ci temporali şi o recitire al cărei început coincide, oricît ar părea de paradoxal, cu începutul citirii înseşi.

A reciti de la bun început

Abordarea lui Barthes şi modelul ideal de citire al lui Ingarden prezj paralelism al contrastelor aproape perfect. în ceea ce priveţ.
undamentală dintre prima lectură a unei opere şi recitireaj Barthes este, hotărît, de partea celei de-a doua lecturi. Un text, stipi
ar trebui citit „de parcă ar D fost deja citi. o dala" (Prin modul
Irthes adaugă:
Recitirea este propusă de la bun început, deoarece numai ea salvează textul de la repetare (cei ce nu recitesc vor fi obligaţi să citească pretutindeni aceeaşi poveste), îl multiplică în diversitatea şi pluralitatea sa: recitirea extrage textul din cronologia sa internă (ceva s-a întîmplat *înainte* sau *după* altceva) şi recîştigă un timp mitic (fără *înainte* sau *după)*; ea contestă pretenţia care vrea să ne facă a crede că prima lectură este o lectură primară, naivă, fenomenală, pe care ulterior nu va trebui decît s-o „explicităm", s-o intelectualizăm (ca şi cum ar exista un început al lecturii, ca şi cum n-ar fi fost citit deja totul: o *primă* lectură nu există, chiar dacă textul se străduieşte să ne iluzioneze în acest sens...); recitirea nu mai este consumare, ci joc *(S/Z,* p. 16).

De vreme ce pentru Barthes însăşi noţiunea de primă lectură se temeiază, în mare parte, pe o iluzie, (re)citirea critică recomandată de nu va căuta neapărat să reconstruiască o presupusă primă lectură nomenal-virginală, un soi de experienţă „proaspătă", originală, pură, Sită la primul contact cu textul. (Sau, aşa cum vom vedea imediat, cînd i trebui să reconstruiască „prima" citire a unei opere date, în scopul lalizei textului, accentul nu se va pune pe idei romantice precum origi-ilitate, prospeţime sau autenticitate, ci pe noţiuni derivate din logica ndirii teoretice, cum ar fi : presupoziţii şi inferenţe, aşteptări confirmate u infirmate, rezolvarea indeterminărilor sau identificarea punctelor de decizie.) Recitirea nu va încerca nici „să *descrie* structura unei opere". >t ce se va strădui să realizeze este să producă „o structurare mobilă a xtului (structurare care se schimbă de la un cititor la altul, pe parcursul toriei)" *(The Semiotic Challenge,* p. 262). Printre regulile de operare ce "buie respectate în cazul recitirii plurale pentru realizarea unui comen-l se numără: lectura să fie înceată, „cît este necesar de lentă" (nici [ia] de preocupare deci pentru o ideală viteză uniformă de lectură), iar dorul „să se întrerupă ori de cîte ori este necesar (...), încercînd să şi să clasifice *fără rigoare* nu toate sensurile unui text (ceea ce putinţă, fiindcă textul rămîne deschis *ad infinitum*: nici un
ar

[llt]or, nici un subiect, nici un fel -iele şi

ori[g]i[nal: *a game of m*]*ake-believe* (n. trad.).

estetice a operei, este acum călduros recomandată (printre altei antidot la „ideologia totalităţii"): „Textul tutore va fi frînt mereu, înt: fără a se ţine cont de structurarea sa naturală (...); munca de come (...) constă tocmai în *violentarea* textului şi *întreruperea* sa" *(S/Z.* p. Dar, într-un sens important şi fără să se contrazică neapărat, Ba reconfirmă că secvenţialitatea temporală a textului este esenţială şi tn luată în considerare. Ceea ce numeşte el „analiză textuală" se „baze; *citire,* mai mult decît pe structura obiectivă a textului" ; prin urma: procedează într-o ordine temporală „naturală" a citirii textului (<j început pînă la sfîrşit) şi reface, refexiv, paşii unui ipotetic prim „naiv", care învaţă cum să-şi croiască drum prin operă. Astfel, anal: încerca, printre altele, să identifice punctele de indeterminare ale tex' ambiguităţile şi amfibologiile întîlnite de cititor, şi va determina me prin care pot fi rezolvate sau dacă trebuie să rămînă nerezolvate, cînd textul se dovedeşte a avea un caracter deliberat indecidabil. acestea înseamnă reintroducerea ideii de primă lectură, adică a cono de cititor cel puţin teoretic nou faţă de text (deşi această nouţa comportă nici un avantaj deosebit), care se obişnuieşte treptat printr-o primă lectură „obişnuită".

Adevărata diferenţă dintre Ingarden şi Barthes constă în ace Barthes relativizează conceptul de primă lectură (afirmînd că nu exista o primă lectură absolută, un prim contact absolut „inocent" operă) şi refuză să-i confere vreun statut special, altul decît cel de ip de lucru. Aşa cum indică el limpede, obiectul analizei de text „structurarea lecturii" ca proces şi de aceea ea va „urmări textul *aşa este citit"* - ceea ce înseamnă că şi ea se va desfăşura în ordinea p: (lineară, ireversibilă) în care este dat textul, pornind de la început (i cuvintele introductive) şi terminînd cu finalul: „Vom lăsa analiza m să urmeze textul *aşa cum este citit*: simplu, această lectură va fi/?// *cu încetinitorul.* Acest mod de a proceda este important din pun vedere teoretic: el arată că nu urmărim să reconstituim structura text, ci să-i urmăm structurarea" *(The Semiotic Challenge,* p. 264). Doar în jocul complex al recitirii pot fi descoperite multiplicitate într-adevăr, „infinitatea" textului. Infinitatea aceasta derivă din „i textualitate", acea remarcabilă trăsătură prin care un text întotde citează sau se referă la alte texte de aceeaşi categorie, inclusiv (d numai) la sursele sale directe de inspiraţie, sau la textele cu care mizează (sau pe care le parodiază). Barthes consideră că intertextualii este o noţiune „validă îndeosebi în cazul textelor literare, ţesute^ stereotipuri extrem de variate, în care, drept consecinţă, fenomenul c:

al referirii la cultura anterioară sau la cea ambientală este foarte
Epîndit" *(The Semiotic Challenge,* p. 231). El continuă cu următorul
nentariu important, care introduce o dimensiune nouă în temporalitatea
nplexă a (re)citirii: „în aşa-numita intertextualitate trebuie să intro-

Icem texte produse *după*: sursele unui text nu sunt situate numai *intea* lui, ci şi *după* el. Acesta este punctul de vedere adoptat, atît de jivingător, de Levi-Strauss, cînd spune că versiunea freudiană a mitului ! (Edip aparţine mitului lui (Edip : dacă-l citim pe Sofocle, trebuie să-l Iim ca pe un citat din Freud, iar pe Freud ca pe un citat din Sofocle" *id.).* Asta sugerează că, în universul (re)citirii, scurgerea cronologic-torică a timpului ca fenomen este realmente inversată, de vreme ce ceptăm circularitatea esenţială a citării. Citarea, în sensul în care o loseşte Barthes, necesită cadrul de referinţă mai larg „al unui timp ptic, fără *înainte* sau *după",* al unui timp, aş spune eu, în care *înainte* şi *vă* devin interşanjabile, în care prioritatea şi posterioritatea şi-au pierdut acterul absolut pe care îl au în conştientizarea de către noi a timpului în conştiinţa abstractă a istoricităţii, a timpului istoric, unidirecţional I ireversibil.

Un timp mitic, circular

In textele mai tîrzii ale lui Barthes, noţiunile de intertext şi timp mitic Jbîndesc o interesantă dimensiune personală, intimă chiar. Mă gîndesc, ăoară, la aforismul inclus în *Plăcerea textului* (1973), lucrare în care cută circularitatea timpului cititorului, prin contrast cu obişnuita noastră Jnştiinţă a istoriei ca timp inflexibil linear, unidirecţional. în acest , care seamănă cu un paragraf nedatat din jurnalul intim al unui sau scriitor, Barthes îşi descrie nişte experienţe de lectură tipice, curente. Citind o operă minoră de Stendhal *(Memoires d'un touriste),* el te izbit de calitatea proustiană a unor fraze; tot aşa, citindu-l pe aubert, nu poate să nu simtă ceva proustian în modul cum descrie aubert merii înfloriţi ai Normandiei. Tendinţa aceasta spontană de a citi *Partir de* Proust îl face pe Barthes să înţeleagă că...

•opera lui Proust, cel puţin pentru mine, este opera de referinţă, *mathesis-**x*\
general, *mandata* întregii cosmogonii literare, aşa cum erau, pentru bunica aratorului, scrisorile D-nei de Sevigne, sau, pentru Don Quijote, romanele ᵛalereşti etc.; ceea ce nu înseamnă că aş fi, într-un fel sau altul, un » Pecialist" în Proust. Proust este ceea ce-mi vine natural în minte, nu ceea ce străduiesc să-mi amintesc; el nu este o „autoritate", ci pur şi simplu *o*

memorie circulară. Exact asta este inter-textul: imposibilitatea de a tr; afara textului infinit - fie că este vorba de Proust, de gazeta zilnică de ecranul televizorului: cartea creează sensul, sensul creează viaţa *Pleasure ofthe Text,* p. 36).

Un astfel de model circular al memoriei cititorului, al timpului lec în general, este o provocare deschisă adresată modului nostru de gîn convenţional-istoric. Dar, oricît de paradoxală ar putea părea ea în ui din implicaţiile sale, circularitatea acestui timp mitic/literar nu intr conflict cu intuiţia şi ea a constituit un subiect de meditaţie cu mult î de a fi fost observată de Barthes. Ea ocupă, de exemplu, o poziţie ce în argumentarea lui T.S. Eliot (din eseul său din 1919, *Tradition ane Individual Talent),* că trecutul „estetic", spre deosebire de trecutul „istoric", este „modificat de prezent în aceeaşi măsură în care preze este direcţionat de trecut". Cu alte cuvinte, ceea ce se întîmplă cînd creată o nouă operă de artă li se întîmplă simultan tuturor operelor de care au precedat-o *(Selected Prose,* p. 38).

Eliot grăieşte din perspectiva unei ordini „obiective", chiar dac perpetuă schimbare, a tradiţiei, dar observaţia sa pare perfect îndrept şi din punctul de vedere al cititorului individual. într-un model pers< circular al timpului „estetic", „survenirea noutăţii" (descoperirea cărţi noi, a unui nou univers literar) nu poate fi legată de nici o cronol externă fixă. Asta înseamnă că, din perspectiva cititorului indivi orice operă, indiferent de vîrsta ei, poate avea funcţia „operei noi" Eliot, o dată ce este (re)citită într-o manieră „inspirată" şi „creatoar i se atribuie, fie şi parţial sau temporar, statutul prestigios de *mathesi* de *mandala,* ca la Barthes, sau, ca să ne exprimăm mai simplu, o da este folosită drept cadru pentru organizarea asociaţiilor literare stocai memoria cititorului. O astfel de operă va modifica perceperea ope: precedente (în memoria cititorului) şi va da naştere, cel puţin o vre: viitoare aşteptări de lectură, opţiuni, reacţii şi „descoperiri" noi. *xa*\ gruenţa dintre timpul mitic/personal al cititorului şi timpul unidirecţi convenţional al istoriei literare poate produce felurite surprize aparei posibilităţi nescontate, în funcţie, evident, de unghiul din care sunt v (timpul convenţional din perspectiva timpului lecturii sau viceversa) dintre posibilităţile surprinzătoare ar fi aceea a „influenţei cronol inverse" (Proust îl influenţează pe Flaubert, cum am văzut, sau Proi Ruskin - cel puţin pentru mine).

^ Ultima posibilitate este exploatată în eseul lui Borges *Kafka şiprecu săi* (1941), unde Kafka serveşte drept ilustrare a modului în care un

riitor îşi poate „crea" (într-un sens metaforic, dar totodată foarte riguros punct de vedere logic) precursorii literari. „La început - scrie Borges -acesta [pe Kafka] îl socoteam la fel de singular precum Phoenixul din jdele retorice ; pe măsură însă ce-l frecventam, mi se părea că încep a-i :unoaşte glasul ori deprinderile în texte din diverse literaturi şi din yerse epoci" *(Borges: A Reader,* p. 242). Textele cu notă kafkiană pe re le enumera sunt straniu de eterogene (paradoxul lui Zenon în legătură mişcarea, un apolog de scriitorul chinez din secolul al IX-lea Han Yu, arabolă religioasă de Kirkegaard, poezia *Tear and Scruples* de Robert ning, o povestire din *Histoires desobligeantes* de Leon Bloy, o nuvelă groază de Lord Dunsany), dar identificarea timbrului vocii lui Kafka e circumscrisă cu grijă şi convingătoare. Aşa cum indică Borges, toate Uele examinate în eseu...

...se aseamănă cu Kafka ; (...) nu toate se aseamănă între ele. Acest din urmă fapt e cel mai semnificativ. în fiecare din textele amintite se manifestă specificul lui Kafka, într-o măsură mai mare sau mai mică, însă dacă Franz Kafka n-ar fi scris, n-am fi avut cum să percepem acest specific ; sau, altfel spus, el n-ar fi existat. Poemul *Fear and Scruples* de Robert Browning profetizează opera lui Kafka, însă lectura noastră din Kafka nuanţează şi modifică sensibil lectura poemului lui Browning. Browning însuşi nu şi—1 citea aşa cum îl citim noi astăzi. în vocabularul critic, termenul „precursor" este indispensabil, dar trebuie să încercăm să-l epurăm de orice conotaţie supusă polemicii ori rivalităţii. Fapt e că orice scriitor *îşi făureşte* precursorii (p. 243)*.

Aş dori să adaug că, atunci cînd îşi făuresc precursorii (şi-i făuresc, nu-i lită sau emulează cu ei, ba de fapt îşi fac precursorii să pară imitatori epigoni ai operei lor), marii scriitori ne obligă de fapt să recitim atît ra lor, cît şi pe a predecesorilor. Revenim la textele acestora din urmă cu nţelegere nouă, cu noi perspective, cu noi şi neaşteptate intertexte. nştiinţa intertextualităţii implică totdeauna o formă a (re)citirii - sau, cel |tin, intenţia de a reciti. Pe deasupra, (re)citirea este întotdeauna inter-tuală, chiar şi atunci cînd intertextul nu este decît textul virtual, rememo- unei prime lecturi mai mult ori mai puţin îndepărtate şi cam °ase. Dacă Flaubert şi Ruskin pot fi (re)citiţi *ă partir de Proust,* atunci îndoială că Proust însuşi poate fi recitit în acelaşi chip, luînd amintirea urilor mai vechi din el ca punct de plecare şi cadru de referinţă. L'ar poate pretinde cineva vreodată că a înţeles o anumită secţiune din
recherche du temps perdu din perspectiva întregii opere, printr-o
---
"tatele din Borges sunt reproduse în traducerea Cristinei Hăulică, din J.L. Borges, *ar'ea de nisip,* Bucureşti, Univers, 1983, pp. 135-7, uşor modificată.

vizualizare simultană ? Metafora pur spaţial-vizuală este inadecvatăj dacă asemuirea arhitectonică a romanului *Â la recherche...* cu o catedn propusă chiar de Proust, este mai oportună, aceasta nu se explică J prin faptul că spaţiul arhitectural posedă o adîncime temporală compld o „a patra dimensiune", a timpului, ci şi prin acela că o catedrală est] acelaşi timp o *imago mundi* şi *locus-ul* potenţialei transformări a timpj şi spaţiului obişnuite în omologii lor mitici. Proust, fără dubiu, foloseşte această metaforă-cheie numai fiindcă o catedrală este o constrd vastă (la urma urmei, nu şi-a comparat opera cu un palat sau cu o gaj Cu alte cuvinte, faptul că o catedrală este un spaţiu al *pelerinajl* (pelerinajul are întotdeauna două feţe: cotidiană şi mitică, temporali trans-temporală), iar nu un simplu obiect spaţial de mari dimensiunii comparaţiei lui Proust o justificare mai profundă, spirituală.

Dar circularitatea mitică a timpului (re)citirii şi rememorării, c| dacă ne poate şubrezi percepţia linearităţii irezistibile şi unidirecţionali timpului textual şi timpului biologic, rămîne încastrată în acesta, fiind | şi alte experienţe temporale, supusă legii inexorabile potrivit căreia o se întîmplă în timpul fenomenal nu poate avea altă soartă decît cufunde din ce în ce mai adînc în trecut. Evident că nu întinerim în ce citim sau recitim o carte. Chiar şi aşa, posibilitatea de a ne imagi de a explora prin lectură un timp mitic, circular, constituie o îmbo, semnificativă a experienţei noastre legate de timp şi a modurilor în putem înţelege timpul şi-i putem atribui un sens.

Partea a doua **Istorie, psihologie, poetică**

Cinci
A citi sau a reciti ?

Nu încape îndoială că oricît ne-am amuza citind un roman pur modern, rareori obţinem o plăcere artistică atunci cînd îl recitim. Poate că aceasta este cea mai bună probă practică pentru a descoperi ce este literatură şi ce nu este. Dacă nu ne face plăcere să citim aceeaşi carte mereu şi mereu, nu are nici un rost s-o mai citim, de la bun început.
OSCAR WILDE *The Decay of Lying*

Critica lizibilităţii pure (ficţionale)

Citatul din Oscar Wilde folosit ca *motto* reprezintă una dintre concluziile I critice neaşteptate ale estetismului celui de-al XlX-lea veac. Deşi îmbrăcat in limbajul hedonist al plăcerii şi delectării, aforismul ne reaminteşte, Pnn ideea centrală a repetiţiei („să citim... mereu şi mereu") de universul recurenţelor mitice şi de valorile eterne - în ultimă instanţă religioase. Paradoxul - ilustrînd o modalitate retorică tipică pentru Wilde - este deliberat: o formulare aparent frivolă este încărcată cu semnificaţie foarte [se]noasă, chiar misterioasă. Respingerea romanului modern nu trebuie să [le] surprindă, în contextul mai larg al esteticii lui Wilde, în care operele [e] recitit sunt de Platon sau de Keats („în sfera poeziei, maeştrii, nu ^enestrelii, în sfera filozofiei, vizionarii, nu *savanţii"),* Dante sau udelaire[1]. Romanele moderne „seamănă atît de mult cu viaţa, încît este Posibil ca cineva să creadă în probabilitatea lor" ; aproape că nu sunt [Va] decît mărturii deprimante ale „monstruoasei noastre adoraţii faţă

de fapte", ades manifestată prin „prostul obicei de a rosti platitui morale" ; chiar dacă, luate individual, pot avea „multe lucruri bune, ansamblu sunt total ilizibile" (p. 297).
S-a spus de multe ori şi nu este cazul să repetăm aici că mişcarea „; pentru artă" aspira la instituirea unei noi religii a artei, într-o perio cînd imaginea despre lume tradiţional-creştină traversa o criză profun în acest context, insistenţa lui Wilde asupra ideii de recitire, cuplată devaluarea simplei lecturi, prezintă curioase paralelisme cu valoriza religioasă a actului de lectură repetată, meditativă, a textelor sacre, contrast cu simpla citire superficială, mai ales din Europa de di) Gutenberg şi de după Reformă, cînd cărţile, atît cele religioase, cît şi ci seculare, deveniseră accesibile pentru un public cititor din ce în ce mare. Dar, înainte de a intra în probleme mai specifice de istorie a lecru; inclusiv aceea a marelui model european de (re)citire intensivă, Bibi să ne aplecăm puţin asupra unor manifestări mai izbitoare ale conflict dintre citire şi recitire, în diferitele sale aspecte estetice, morale, gioase sau politice.
Cuvintele minimalizatoare ale lui Wilde despre roman şi-au găsit ea la prietenul şi admiratorul său mai tînăr din Franţa, Andre Gide. în 19] cînd era deja celebru, Gide a fost solicitat de un mare cotidian pariziai gloseze pe marginea a zece romane franceze favorite. Fără să deborc de entuziasm, el a înşirat opere de Stendhal, Laclos, Doamna de I Fayette (fără tragere de inimă), Abatele Prevost (ezitînd), Fromenti Balzac (cu jumătate de gură), Flaubert (cu rezerve semnificative), *7A* (numai fiindcă nu putea fi omis) şi, la urmă, un roman pe care nu-l citi încă, dar cel puţin nădăjduia că-l va delecta, *La vie de Marianne,* Marivaux. E clar că lui Gide nu-i făcuse prea mare plăcere întrebarea. fapt, ca şi Wilde, nu se sinchisea prea mult de roman ca gen; mai rău, *m* încredinţat că francezii, comparativ vorbind, nu prea excelau în el. Daf ar fi fost rugat să întocmească lista primelor zece cărţi favorite din **toi** literatura lumii, „nici unul dintre aceste [romane franceze] nu s-ar] regăsit printre ele".
Această *enquete* din 1913 i-a amintit lui Gide de un joc literar cu se distra cîndva la şcoală, împreună cu Pierre Louys, colegul său : Cred că Jules Lemaître introdusese moda popularului joc pe care Pierre Lou şi cu mine îl jucam în clasele superioare ale liceului clasic: „Presupunî că trebuie să-ţi petreci restul vieţii pe o insulă pustie, care sunt cele douăz de cărţi pe care le-ai lua cu tine ? " Douăzeci de cărţi! Pentru noi erau pi puţine (...), aşa că obişnuiam să scriem nume de autori, iar nu titluri de căr de pildă, scriam, simplu, Goethe, şi în felul acesta nu mai trebuia să alej între *Faust, Wilhelm Meister* şi poezia lui; pe urmă, recurgeam la ubterfugiu: (...) îl alegeam pe Leconte de Lisle, ale cărui traduceri [din lomer şi alţi poeţi antici] ni se păreau atunci de o frumuseţe desăvîrşită. în elul acesta, spoream biblioteca noastră de douăzeci de titluri pînă la trei, iatru sute de volume. Păstrez cîteva dintre listele acestea, pe care le reînnoiam n fiecare semestru. Dar în van caut în ele numele vreunui romancier. Romanul, iltimul născut, este astăzi favoritul. Dar, în literatură în general, şi mai ales în iteratura franceză, ocupă un loc neînsemnat; nici la vîrsta aceea nu eram sufi-ient de miopi ca să nu ne dăm seama de acest adevăr *(Pretexts,* pp. 243-44).
Jste evident că Gide a avut în vedere, pentru acel joc, criteriul izibilităţii, diferit de cel al simplei lizibilităţi, ba chiar opus lui. într-o [ginară insulă sălbatică, unde timpul liber este, teoretic, inepuizabil, materialul de lectură este strict limitat (aceasta fiind regula de bază a alui), este firesc să duci cu tine cărţi recitibile, refolosibile, clasici i pentru toate scopurile şi în orice sezon. Romanele tipice, aşa cum le ea Gide la vremea aceea, nu întruneau aceste calităţi. Vom remarca însă că romanele extrem de recitibile, ca *Ulise* de Joyce , şi mai aproape de limita ilizibilului, *Finnegans Wake* (acesta fiind te alegerea ideală pentru o insulă pustie), nu fuseseră scrise încă. Cît pre marele roman francez al recitirii, *Â la recherche du îemps perdu* Proust, primele două volume fuseseră publicate de Grasset în 1913, numai *ă compte d 'auteur,* fiind respinse de Gallimard tocmai la sfatul Gide ! Obiecţia implicită a lui Gide faţă de roman ca gen literar era că, id pur şi simplu prea citibil, era, în consecinţă, insuficient de recitibil. Ide formulase explicit această obiecţie, cu peste două decenii mai 'reme, cînd retrogradase „romanul pur modern" în limbul operelor irare care sunt doar lizibile (ba poate chiar distractive), dar hotărît relizibile şi prin urmare nedemne de a fi citite.

Biblioteca lui Don Quijote

Contrastele şi conflictele dintre lectură şi relectură apar mult mai -gnant şi mai dramatic în ceea ce este opusul jocului de-a insula pustie : -ui de-a cenzura imaginară. Dacă în

primul jucătorilor li se cere să ' ga cele cîteva cărţi a căror citire repetată şi exclusivă i-ar ferici pentru Penoadă nedeterminată, în cel de-al doilea joc participanţilor li se Ca să elimine, din surplusul de volume existent, acele cărţi pe care le ' eră rele, nocive, confuze sau pur şi simplu lipsite de valoare. Este Bnrt ° ^C Care Pr°t»abil n-am dori să-l practicăm astăzi (ideea de cenzură L_ **Pentru** noi cît se poate de respingătoare), dar care a fost popular me de secole.

Există exemple literare ilustre de jocuri de-a cenzura imaginaţiLrodie a genului introdus în Spania de *Amadis,* spera să dobîndească o acest tip. Să ne oprim doar la cel mai celebru dintre ele, capitolul Vjfuiaritate la fel de mare şi că nu vedea rostul de a-i insulta pe admira-partea I a lui *Don Quijote* (1605), în care biblioteca personală Iţ iuj *Amadis,* fie că erau cititori educaţi, avizaţi *(discretos),* fie că Alonso Quijano/Don Quijote este epurată de prietenii săi, preottau parte din *vulgo,* adică din „masa" ignoranţilor (dacă poate fi hărhipmi <:™™,i ««„riwj „„♦«, „x i :„„:„„:-------r^__ «..==... Tf^ chiar metaforic> de un public cititor de masă }n Spania secolului (VII-lea)[3]. Fiindcă veni vorba, parodia nu exclude admiraţia pentru Imite trăsături ale textului parodiat, ba chiar şi emularea cu ele; ori conţine chiar şi un omagiu indirect adus textului-ţintă. în orice caz, *Amadis* era, imediat după *La Celestina* (1499) de Fernando bărbierul. Scopul epurării este să-l împiedice pe Don Quijote citească, ci să recitească romanţurile cavalereşti considerate răspunză de rătăcirea minţii sale. Scena epurării, a „marii şi diversei trieri pe prelatul şi bărbierul au întreprins-o în biblioteca nobilului nostru vlom", este doar una dintre multele referinţe la *libros de caballerias* din roman care este în acelaşi timp o parodie necruţătoare a genului cavali şi, deopotrivă, inventarul cel mai complet, cel mai detaliat, al resp vului gen transmis nouă din Epoca de Aur spaniolă - o veritabilă enc pedie a imaginarului eroic medieval şi a literaturii cavalereşti[2].

Scena se petrece imediat după prima ieşire şi păţanie neplăci| cavalerului auto-proclamat. Buşit zdravăn, Don Quijote este adus î in -acasă de un plugar mărinimos şi adoarme, în timp ce vechii săi aii îmboldiţi de nepoata şi de chelăreasa lui, pregătesc un *auto-da-n* volumele cavalereşti. Se ivesc trei luări de poziţie în legătură cu graq lojas, cel mai mare „best-seller" literar al Epocii de Aur spaniole. E [esar să folosim cuvîntul *literar,* deoarece, în termeni absoluţi, ambele ţi erau întrecute, ca popularitate, de un volum neliterar, cu utilitate :tică: manualul de instrucţiuni despre cum trebuie să ne rugăm al lui ly Luis de Granada[4]. (Era doar vremea Contrareformei.) De ce erau de atractive romanţurile cavalereşti ? Nu greşim afirmînd că se citeau |i ales pentru că promiteau să stîrnească imaginaţia sau pentru fantezia care o conţineau, mai puţin pentru trăsăturile didactic-moralizatoare tinse de autori, care trebuiau să-şi justifice operele suspecte (condam-vinovăţie atribuit cărţilor lui Don Quijote. Atitudinea cea mai intransfc imediat de moraliştii religioşi) în faţa cenzorilor Inchiziţiei. Asta nu şi ignorantă este a nepoatei şi a chelăresei. Ele sunt atît de porniBeamnă că scrierile cavalereşti erau total lipsite de învăţături serioase şi volumele lui Quijote, că doresc să le azvîrle pe toate într-un mormanflar de modele religioase. Observăm, cu toate acestea, că, aşa plictisi-le dea pradă flăcărilor pe loc. Autorul sau naratorul la persoana aHre cum îi pot părea astăzi improbabilului lor cititor, asemenea învăţături care relatează bine dispus scena este cel mai indulgent (la un momen el chiar exonerează cărţile condamnate, numindu-le „nevinovate"), (o viziune domestică, sătească a bunului simţ religios) şi bărbierul (r zentînd poate bunul simţ laic) adoptă o poziţie intermediară: su| *Amadis,* bunăoară, lungile expozeuri dedicate codului de onoare aleresc şi descrierile extinse ale exemplelor de comportare, maniere şi de a vorbi al cavalerilor) erau direct implicate în efortul mai cuprinzător „a construi castele în Spania", la care romanul cavaleresc îl invita şi-l acord să condamne unele - de fapt, pe cele mai multe - dintre cărţi auzea pe cititor: prin ele se familiariza cu ethosul unei lumi de vis. Don Quijote, dar nu de-a valma. Structural vorbind, ca exemple de ceea ce s-ar putea numi literatura

Sunt comentate în particular douăzeci şi ceva de titluri din circi ăr» cu ochii deschişi, romanele cavalereşti nu se deosebeau prea mult sute de volume ale bibliotecii lui Don Quijote. Semnificativ, de la in unele scrieri analoge mai recente, cum ar fi, să zicem, aventurile lui rare este salvat *Amadis de Gaula* - prima carte cavalerească tipărj nes Bond, scrise de Ian Fleming[5]. Cu alte cuvinte, erau proiectate -Spania, în 1508 - care este, aşa cum îi explică bărbierul preotuj cît de greoaie şi împiedicată ne-ar părea compoziţia lor astăzi - pentru
început ostil, „mai bună decît toate celelalte cărţi de felul ăsta care a]
compuse şi (...) unică în felul ei". Fireşte, Don Quijote cunoaşte acB[111111] ° (re)lectură reflexivă, insistentă, „intensivă". Adeseori ofereau un
carte - şi pe majoritatea celorlalte - aproape pe de rost şi nu înceteaj citeze şi să rejoace scene din ea în împrejurări hilar de incongruenţi ciuda efectului nociv pe care pare să-l aibă asupra eroului nostru, J este cruţată, nu doar datorită originalităţii şi unicităţii ei, ci şi, băi de dragul popularităţii ei neabătute de-a lungul unui secol. Popular* criteriu nedeclarat, nu trebuie subestimată. E clar că şi Cervantes, ^
tlP timpuriu de lectură rapidă, implicată, „extensivă", şi mai puţin
e lectură potenţial adictivă, de factură evazionistă. Iată din ce motiv le nianeau moraliştii. Dar, fireşte, puteau fi citite (şi recitite) şi altfel: cu Zltate, în cheie simbolică, ba chiar alegorică. *Amadis de Gaula,* roma-IIIVM Cresc arhetipal, cartea clasică a genului în Spania, era citibil în s feluri şi - după cum indică Cervantes, salvîndu-l de la combustie -frita ^ fle recitit.

Cine să fi fost însă cititorii propriu-zişi ai romanţurilor cavaj standard ? Se regăsea popularitatea cu care se mîndreau aceste rom în ceva asemănător cu o audienţă de masă, cu un public pentrj deosebirile dintre literatura de stil nobil şi cea de stil popular să neimportante, sau se adresau, mai degrabă, unei păturj reduse de *A* aristocraţi, care şi le puteau permite (economic vorbind) şi le înţeţ (din punct de vedere cultural) ? întrebările de acest gen au primit suri contradictorii[6]. Eu am dat deja de înţeles care este opinia romanţurile cavalereşti aparţin categoriei literaturii populare („citij „şablonizate"), dacă nu în sensul istoric, atunci în cel structural dacă nu le puteau citi decît membrii unui mic grup elitist, într-o I care mai bine de trei sferturi din populaţia adultă era analfabetă, ronj cavalereşti au în comun cu literatura de masă de astăzi (westernuri, fa eroică, *science fiction* etc.) mult mai multe trăsături decît cu *o*| „literaturii înalte".

Nu trebuie să uităm, totodată, că romanele cavalereşti din S secolului al XVI-lea îşi cîştigaseră popularitatea în contextul unei c cu trăsături aristocratic-catolice extrem de puternice, o cultură care şese virtual imună la ideile Reformei, urmînd să devină chiar, cu stil baroc, flamboaiant, un model pentru Contrareformă. Romanele nu cum să nu oglindească valorile morale, politice şi religioase ale cuL -cadru. Astfel, în prefaţa lui Montalvo la *Amadis de Gaula,* cititorul îndemnat să interpreteze alegoric faptele de arme, ca avînd o legănJ propria noastră mîntuire" şi ca fiind „aripi cu ajutorul cărora su noastre se pot ridica pînă la înălţimea gloriei pentru care au fost c Naraţiunea însăşi este proiectată pe un fundal religios: cucernicii c creştini se mişcă într-un timp „măsurat în termeni monastici", într-o unde „se întîlnesc frecvent cu sihastri şi stau regulat de priveghi, _ vedesc şi ascultă liturghia"[7]. Să însemne asta că romanele cavalereş chiar citite în cheia alegoriei de inspiraţie creştină ? Cel puţin în cazuri - rare poate, dar semnificative - fără îndoială că da. Se cu că în Spania veacului al XVI-lea exista, în anumite cercuri cu ori religioasă, moda de a citi literatura cavalerească laică *„a Io divino* Se ştie că multe figuri religioase spaniole - mari sfinţi, precum sau Tereza de Âvila - făcuseră în tinereţe o pasiune pentru li cavalerească. Cum reacţionau asemenea naturi mistice la rom populare ? Ce elemente din lecturile acestea timpurii vor fi păstrat viaţa de mai tîrziu a imaginaţiei ? Să fi existat vreo legătură între cum percepeau idealurile cavalereşti şi modul cum le percepe:. Quijote? Mai ales pasiunea de tinereţe a lui Loyola pentru lite
lerească a dat prilejul unor analogii cu Don Quijote, pe baza cărora
ta avansat odată ideea că Cervantes se gîndea la Loyola cînd l-a creat pe n Quijote"[9]. Este oare posibil să vedem în Don Quijote un sfînt ratat? ce-ar fi găsit un sfînt autentic în

acele *libros de caballerias* după a -or lectură lui Alonso Quijano i-a căşunat că ar fi Don Quijote?
Autobiografia sfintei Tereza de Âvila ne furnizează informaţii preţioase spre modalităţile şi contextele în care se puteau citi romanţurile cavale-iti (cel puţin de către anumiţi cititori, ca de pildă mama ei, sau ea iaşi, în adolescenţă) şi despre locul ocupat de ele în imaginaţia unui stic reprezentativ al secolului al XVI-lea. Biografia de cititor a Terezei, a cum este ea documentată în *Libro de su vida* (scrisă în anii 1560), este irte interesantă pentru cel ce studiază istoria cititului. Este remarcabil
în copilărie Tereza a devenit o cititoare vorace a vieţilor sfinţilor şi jrea să-i imite pe aceştia: la şapte ani, plănuia să fugă, cu fratele-i lorit, Rodrigo, în ţara maurilor, unde visa să fie ucisă: „Aveam un frate |mde vîrsta mea. Ne întîlneam şi citeam împreună vieţile sfinţilor. (...) s-am înţeles să plecăm în ţara maurilor şi să-i implorăm - din iubire intru Dumnezeu - să ne decapiteze..." *(Collected Works,* voi. I, p. 33).
Episodul ilustrează un caz de ceea ce am putea numi don-quijotism fanţii, adică de lectură naivă, simbolic greşită şi prost transpusă în fapte au în fapte plănuite) a unui text idealist-eroic. După nereuşita fugii de :asă, fantezia Terezei despre sacrificiul religios de sine a fost satisfăcută nai potrivit?) prin joacă: „Dîndu-ne seama că este imposibil să plecăm :olo unde am fi fost ucişi întru Domnul, ne-am făcut planuri să devenim :himnici. Ne-am străduit, după puterile noastre, să construim un schit în adina casei noastre, punînd una peste alta nişte pietre care căDeau jos
mediat (...). Cînd mă jucam cu alte fete, îmi plăcea cînd ne prefăceam că
wem călugăriţe de la mînăstire" (p. 34).
Astfel de fantazări, efect al lecturilor religioase din copilărie, arată, în
-ui Terezei, o determinare pe deplin confirmată la maturitate, cînd a [iv]enit călugăriţă, mistică, cititoare pasionată de cărţi pioase, care o [ut]au să se pregătească pentru contemplaţie şi rugăciune. Cele două •noade distincte, dar structural asemănătoare, ale biografiei ei de citi-
[ir]e sunt separate de pasiunea-i adolescentină pentru romanţuri cavale-• Tereza a deprins de la mama ei obiceiul de a citi cărţi de acest gen. [na] „iubea cărţile cavalereşti", care-i ofereau o zăbavă nevinovată în
[n]îă, fiindcă le citea aşa cum fuseseră destinate să fie citite („ca să
Pe de gîndurile marilor necazuri pe care trebuia să le îndure", p. 35) L [n]"° împiedicau niciodată să se achite de îndatoriri. Pentru mai tînăra
[rez]a însă, consecinţele unor lecturi de acest fel au fost mai puţin

benigne. Netrebuind să uite de necazuri sau corvezi, ea a devenit depe: de romanele cavalereşti cu unicul scop de a-şi satisface imaginaţia rească: „Eram atît de pasionată de aceste lecturi, incit nu credeam putea fi fericită fără să am o carte nouă." (Cît de frumos surprinde ei logica lecturii „extensive" : insaţiabila foame de noutate, între hoţi previzibilului generic !) Mai rău, ea a început să imite cochetăria anui personaje feminine din romanul cavaleresc („Am început să port scumpe şi să doresc să plac, să fiu frumoasă").
Nu este însă nevoie să citim literatura cavalerească numai în ao cheie. Ca şi legendele arthuriene ale Mesei Rotunde din care se *libros de caballerias* ale secolului al XVI-lea sunt variaţiuni pe cele teme fundamentale de iniţiere arhetipală : căutarea (a Graalului, a tului ultim al vieţii) şi punerea la încercare. Este posibil ca citi implicit al aventurilor eroice şi fantastice ale cavalerilor să nu-şi dea seama de existenţa acestei mai profunde dimensiuni iniţiatice. C aşa, romanele cavalereşti îi furnizează lectorului - pînă şi celui naiv, ia lucrurile *ad litteram* - un cortegiu bogat de imagini inerent ambî castele, fortăreţe, arme, bravi cavaleri supuşi celor mai variate încei întemniţări, evadări, vrăji, iluzionări periculoase create de magii diabolici. Pe lîngă visarea cu ochii deschişi, nestructurată, imagi acestea pot fi invocate independent, cu scopul de a exprima simbol problemă moral-religioasă şi de a medita asupra ei. Astfel, s-a susţini folosirea de către Sfînta Tereza a unor cuvinte cum ar fi *castel* (în ce ei sintagmă „castel lăuntric"), *fortăreaţă, cristal* sau *cavaler,* precu: terminologiei iubirii (în centru cu imaginea concretă a inimii), ar **avea** o legătură, parţială cel puţin, cu amintirile lăsate ei de 1© romanelor cavalereşti[10]. Este adevărat că şi în Biblie întîlnim multe im; identice sau

foarte asemănătoare, ca şi în scrierile devoţionale bazat imaginile acreditate de Biblie. Asemenea coincidenţe însă nu fac deci întărească posibilitatea de a conferi imaginilor cavalereşti o semnific] spirituală mai exaltată.
Dacă există vreo bază pentru un astfel de punct de vedere, într-adevăr Tereza a reuşit să spiritualizeze imaginile cavalereşti î gazinate în memoria ei încă din adolescenţă, este foarte posibil ca rei tarea la „cărţile rele" ale tinereţii şi trecerea la „cărţile bune" (p *Scrisorile Sfîntului Ieronim* sau *Al treilea alfabet spiritual* al lui Franc de Osufia) să fi fost mai lină decît a crezut. Remarcabil este că lectui activitate mentală specifică avînd de-a face cu imagini, a rămas un 1| important pe toată durata vieţii Terezei.
Autobiografia ei dezvol întreagă teorie a „lecturii spirituale" ca adjuvant al reculegerii şi rugai
itru oamenii ce suferă de o anumită „uscăciune" a imaginaţiei - dintre Tereza socotea că face parte - meditaţia sau „reflecţia discursivă" se ;a poate să fie o sarcină prea dificilă fără un ajutor *imaginativ* oferit de ;tură (observăm rolul de mediator atribuit, implicit, *imaginilor).* Timp mulţi ani ai vieţii de călugărie, „n-am îndrăznit să mă rog fără să am ;arte", mărturiseşte Tereza. Şi continuă astfel, justificîndu-se : „Fiindcă jmnezeu nu mi-a dăruit talent (...) pentru a-mi folosi cu profit imaginaţia l) [care] este atît de neputincioasă, încît n-am reuşit niciodată (...) să *i* gîndesc la omenescul Domnului sau să mi-l reprezint în minte." mtinuînd discuţia despre problematica lecturii spirituale - sau despre ;a ce Michel de Certeau numeşte „lectura absolută"[11] - ne-am îndepărta ;a mult de subiectul nostru. Ajunge să observăm aici că lectura spiri-ilă făcea parte din reacţia Contrareformei la revoluţionarea cititului >dusă de Reformă (idee discutată mai pe larg în capitolul 6). Revenind acum la scena cenzurii din *Don Quijote,* să ne oprim la altă |rte salvată din para *auto-da-fe-ului* şi cruţată, ca şi *Amadis,* datorită itului că era citibilă în mod delectabil: faimosul clasic al literaturii talane *Tirant Io Blanch.* Romanţul lui Johanot Martorell (publicat în 90) primeşte imediat din partea preotului laudele cele mai înalte, dar, radoxal, şi critica sa cea mai devastatoare : î
- Domnul fie lăudat, dete glas preotul, strigînd. (...) Adu-l încoace, prietene, pe răspunderea mea, căci am găsit în el o comoară de desfătări şi o mină de aur pentru clipele de răgaz (...). Nu-ţi îndrug poveşti, cumetre, dar prin stilul ei, aceasta este cea mai bună carte de pe lume: în ea, cavalerii mănîncă şi dorm, şi mor în patul lor, şi-şi fac testament înainte de a muri, şi alte multe lucruri pe lîngă acestea, de care toate celelalte cărţi de soiul ei duc lipsă. Cu toate acestea, aş spune că merită cel care a compus-o (de vreme ce nu cu tot dinadinsul a căutat să scrie atîtea neghiobii cîte scriu alţii) să fie măcar trimis la galere pentru tot restul zilelor sale. Ia-o acasă şi citeşte-o, şi ai să vezi că tot ce ţi-am spus despre ea este purul adevăr[12]*.
Conform argumentării preotului aşadar, *Tirant* ar fi un exemplu para-[3Xa]' de bună carte rea: un rar exemplar recitibil, bine scris, al unui gen [lre este] [d]oar citibil (adică popular, naiv-fantastic, evazionist, superficial), [arte] ale cărei calităţi înseşi îi amplifică defectele generice. Pe scurt, [*nt* este] un straniu hibrid : o carte populară nepopulară. (într-adevăr, [ric]eşte vorbind, se pare că nu prea a avut căutare la cititorii
[r] '^. [de] Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha,* în [m] [Ion] Frunzetti şi Edgar Papu, Editura pentru Literatură, BPT, 1969,

contemporani - iar asta în aşa măsură încît, spre deosebire de ap. toate celelalte *libros de caballerias*, este probabil mai citită astăzi operă clasică, decît a fost la vremea ei.)
Judecata critică a preotului J în cazul acesta, neobişnuit de sofisticată : el laudă romanul pentru I tăţile sale literare, dar îl critică fiindcă pune respectivele calităl serviciul fabulosului, al logicii absurd de nerealiste a genului cavaleJ In scrierea aceasta, în sfîrşit, cavalerii mănîncă, dorm sau mor în pan lor în mod convingător. Dar, dacă putea scrie atît de bine despre adevărată, de ce a trebuit autorul lui *Tirant* să folosească formula cai rească ? Ca să-i ofere cititorului ocazia fugii din real ? Dar, dacă se era simpla evaziune, de ce să pună atîta viguros talent în carte ? S-ar că preotul e cît pe-aci să-l beştelească pe Martorell pentru că nu a versiune a lui *Don Quijote*!
în orice caz, spre deosebire de *Tirant Io Blanch, Don Quijote* re. să păstreze logica evazionistă, împlinitoare de vise, a prozei cavale *externă* faţă de intrigă: cititorului nu i se pretinde să o accepte sa atribuie un „adevăr ficţional", nici măcar ocazional sau parţial (c întîmplă în *Tirant).* Mentalitatea cavalerească devine, de la bun înt ţinta unei

voioase parodii, dar o parodie a cărei complexitate sporeşte iş în partea a Ii-a, în care Don Quijote devine conştient de propria-i povJ relatată în partea I-a. în partea a Ii-a există o abundenţă de paradoi spectaculoase ale regresiunii la infinit, adică povestirea în pove* imitaţia în imitaţie; paradoxuri ale parodierii unei parodii (al căror ef principal este de a-i conferi gloriosului *hidalgo* un misterios ca., sublim, un sublim ce a uluit şi obsedat multe generaţii de interpreţi

Alte genuri reprezentate în biblioteca lui Don Quijote, cum ar pastoral, sunt, în principiu, mai puţin dăunătoare (mai puţin viole.. pline de suspens, mai puţin palpitante şi acaparante - într-un cuvînt, puţin citibile pe nerăsuflate) decît cel cavaleresc. Dar nici ele nu scutite complet de posibilitatea interpretării eronate. După cum nepoata lui Don Quijote, nu este exclus ca unchiul ei să se vindec^ boala cavalerismului numai ca să se molipsească, de la poemele pasto de o altă versiune a aceleiaşi boli mimetice. Citind fantezii bucolice, putea „să-i trăsnească prin minte să se facă păstor şi să bată coclau codrii cîntînd, sau, ceea ce ar fi şi mai rău, să se facă poet, căci a fi este, zice-se, o boală de nelecuit şi foarte molipsitoare"*.

Aici, ca pretutindeni în *Don Quijote,* ni se dă de înţeles că cărţile, chiar şi cele mai „nevinovate", conţin, pentru anumiţi ci

Idem, p. 84.

lnerabili, primejdia unei contagiuni mimetice. Asta ne duce la întrebarea Eenţială : ce fel de cititor, sau de rău cititor, este Don Quijote ? Ce gen *L* carte este foarte periculos pentru el? Şi din ce cauză? Don Quijote, Lm am lăsat deja să se înţeleagă, este un tipic cititor intensiv de cărţi Erise anume pentru a fi citite extensiv. Sau, într-o altă formulare, el Llică obiceiuri de lectură intensivă, pătimaşă şi extrem de serioasă tvasi-religioasă, dacă nu religioasă de-a dreptul) unor texte fîcţionale Oculare, nereligioase, menite să amuze şi să ofere o evadare. Don Quijote atează ficţiunile şi jocurile fîcţionale de-a ce-ar-fi-dacă ca şi cînd ar fi lodele exemplare (mitice sau sacre). Cititor excesiv de meditativ şi de ent, el foloseşte şi aplică greşit, dar cu remarcabilă consecvenţă, logica ligioasă a imitaţiei (ca în imitarea modelelor sfinte sau în conceptul de *itatio Christi,* atît de răspîndit în universul catolicismului medieval rziu) în relaţie cu eroi seculari şi fantastici, dintre aceia care populează

mea romanţurilor cavalereşti. Problema sa particulară provine din imposi-ilitatea de a menţine separate două predispoziţii mentale distincte : una are reacţionează la informaţia ficţională (simbolică) şi alta care pro-esează aspectele practice ale vieţii cotidiene. Această problemă este, |reşte, agravată de recitirea/reînscenarea obsesivă de către el a fanteziilor avalereşti şi de incapacitatea sa de a înţelege simbolicul altfel decît în Armenii cei mai iconic-literali.

Se poate conchide că Don Quijote este cititorul în chip de erou - un)i special de erou comic-sublim, ale cărui aventuri extraordinare nu sunt în cheie parodică, hilară, dar plină de simpatie şi finalmente misterioasă) ltceva decît aventuri ale citirii, recitirii, citirii eronate şi recitirii eronate, stfel, chiar la începutul istoriei romanului modern, cartea lui Cervantes unea deja problema crucială a citirii, mai precis pe aceea a eticii citirii

recitirii prozei de imaginaţie, ceea ce a rămas pînă astăzi, deşi în forme ™ai puţin evidente, una dintre preocupările majore ale scrierii de romane

ale criticii lor, deopotrivă[13].

Atac împotriva lecturii în Epoca Luminilor

Un conflict similar între cerinţele lecturii şi cele ale relecturii, văzute dintr-o perspectivă mai puţin imaginativă, mai severă, ba chiar mult itară, este ilustrat de o altă ardjere publică a cărţilor, survenită cu ^roape două veacuri după epurarea bibliotecii lui Don Quijote. O dată cu ide ! !ă cărţilor de toate felurile în *le siecle des Lumieres* francez, fodestularea generală cu lectură ar reprezenta un adevărat pericol

intelectual începe să-i preocupe pe unii *hommes de lettres* radicali, **înj** Tocqueville avea să-i vadă, mai tîrziu, pe precursorii Revoluţiei Frar din 1789. Louis-Sebastien Mercier a fost unul dintre aceştia. Mer influent discipol al lui Jean-Jacques Rousseau şi scriitor foarte cunoscii epoca sa, printre admiratorii căruia se prenumărau Goethe şi Schil| scria

prolific în mai multe genuri, de la drama burgheză la jurnalis politic. Astăzi însă ne amintim de el exclusiv datorită straniului său| literar privind un holocaust al bibliotecilor, care ar fi marcat începutul unei strălucitoare ere utopice: „Ar trebui să ne reunim eforturile perj a scrie împreună prima pagină a cărţii ce va face absolut inutile tfl tomurile astea (...). Putem da foc, în imaginaţie, tuturor bibliotec lumii şi să conservăm, prin salvarea a nu mai mult de patruzeci! volume, tot ceea ce trebuie să cunoască spiritul uman" *(Dictionnaire t polygraphe,* p. 272). înglobată într-o astfel de condamnare total| scrisului şi a cărţilor, metafora scrierii (prima pagină din cartea viitor fără cărţi) conţine o ironie involuntară. Fantezia recurentă Mercier îşi găseşte expresia cea mai elaborată în romanul său utopic, *2440, reve s'il enfătjamais* (1771), tradus în englezeşte ca *Memoirs of Year 2500* (1772). în Parisul secolului al XXV-lea, naratorul călătc timp din anul 1771 vine în vizită la biblioteca regală, unde, spre sur derea sa, găseşte un vast edificiu gol, adăpostind doar cîteva cărţi: *„iM* încumetat să întreb dacă vreo conflagraţie fatală distrusese cumva bojj colecţie de volume. «Da», mi-au răspuns, «a fost o conflagraţie, dar i cu ajutorul mîinilor noastre, a fost deliberat aprinsă»" (pp. 167-68). j Avocatul viitorului imaginat de Mercier zăboveşte asupra relelor p| nuite în trecut de către cărţile false şi înşelătoare şi relatează uriaşului rug al cărţilor prin care a fost inaugurată utopia : „Prin cor unanim, am îngrămădit, pe un maidan mare, toate cărţile socotite de j frivole, nefolositoare sau periculoase; am construit din ele o piramid semăna, ca înălţime şi volum, cu un tura enorm, fără îndoială un Turn Babei (...). Uriaşei construcţii i s-a dat foc, fiind oferită, drept je pentru ispăşirea păcatelor, pe altarul adevărului, al bunului simţ şi gustului autentic" (p. 170).

Cei cruţaţi de flăcări sunt - nu ne surprinde - clasicii recunoscuţi, j există şi excepţii. Dintre greci, biblioteca secolului XXV îi păstra Homer, Sofocle, Euripide, Demostene, Platon şi Plutarh (nu este pomenit Eschil), dar „îi arsese pe Herodot, Sappho, Anacreon **şij** scîrbosul de Aristofan" (p. 174). Dintre autorii latini, fuseseră sa Virgiliu, Pliniu şi Tit-Liviu, dar „îl arseseră pe Lucreţiu, cu excepţia I
. p_{0e}tice, pentru că i-au considerat fizica falsă, iar morala periculoasă
) Ovidiu şi Horaţiu au fost eliminaţi (...). Catul şi Petroniu au pierit în $_{im}$" (pp. 172-73).

Nu văd rostul de a examina amănunţit lista autorilor ale căror opere jnt salvate, eliminate în parte sau *in toto.* în mare, cum arăta istoricul Uger Chartier într-o discuţie despre *L'An 2440,* Mercier este moderat; Iţi literaţi ai Franţei veacului al XVIII-lea făcuseră propuneri de expur-are mult mai drastice: „Mercier era mai puţin radical decît bătrînul îţelept din *Basiliada* (1765) lui Morelly, partizan al ideii păstrării unei fngure cărţi, în care să fie comprimată toată cunoaşterea utilă şi care să
afle în posesia tuturor cetăţenilor" *(The Cultural Uses of Prinţ,*
>. 216-l7). Ce sinistru apare acest proiect utopic din perspectiva expe-
[enţelor totalitare ale secolului abia încheiat! N-a fost oare cît pe-aci să
realizeze visul lui Morelly în vremurile noastre, bunăoară pe timpul
)luţiei culturale din anii 60, cînd cartea unică în care se găsea concen-|-ată toată cunoaşterea era *Cărticica roşie* a preşedintelui Mao, fluturată recitită la groteştile ritualuri zilnice de sute de milioane de oameni ?

Este clar că Mercier este adversarul lecturii, cel puţin al celei extensive:
citităţii de plăcere, de dragul variaţiei şi noutăţii sau cu scopul de a «isface curiozitatea trîndavă a lectorului. în schimb, el se pronunţă în ivoarea unei versiuni austere, morale, politice şi sentimentaliste a lecturii itensive - în favoarea citirii şi recitirii a doar cîtorva volume, compatibile
principiile stricte ale adevărului, cu cerinţele raţiunii şi ale bunului ist. Pe linia anti-intelectualismului lui Rousseau[14] şi a opoziţiei faţă de fvilizaţie în general, Mercier merge uneori atît de departe, încît adoptă o titudine militantă deschisă atît faţă de lectură, cît şi faţă de scris. Cînd se lă în această predispoziţie polemică, el evocă figura lui Socrate, simbolul filozof anticititor şi antiscriitor. Deplorînd pasiunea contemporanilor întru cărţi şi mode noi - în special înclinaţia ce face din francezi o 'ţiune posedată de „idolatrizarea lucrurilor drăguţe" *(idolatrie du joii)* -fercier zugrăveşte o imagine complet negativă a lecturii ca activitate >Htară, tăcută, asocială, întrebînd, retoric şi polemic: „O, Socrate! ll ai citit? I-ai studiat oare în solitudine pe oameni ? Ai fugit de ei, ca [l]"j cunoşti mai bine? Le-ai vorbit prin intermediul scrisului?" *'iuionnaire d'un polygraphe,* p. 263)

Sunt atacate aici cîteva dintre implicaţiile sociale centrale ale lecturii:
'icterul ei privat (care, în viziunea lui Mercier, e o părticică din răul

P[ai] mare a tot ce e privat, derivat la rîndu-i, în bună logică rousseauistă, P[n] "Păcatul originar" al proprietăţii private); asocierea ei inconturnabilă scrisul, care reprezintă o îndepărtare de la împărtăşirea comunitară a

cuvîntului vorbit; fuga ei de adevărul vital despre om, un adevăr ce i fi articulat doar prin oratorie publică directă, într-un spaţiu social trar rent. Paradoxul că astfel de concluzii despre Socrate nu se puteau ti decît după ce îl citeai pe Platon (lectură, se presupune, privată şi tăcij pare a-i fi scăpat lui Mercier. El nu pare conştient nici de faptul că ser împotriva lecturii nu se apropie cu nimic de vocea vie utopică - vc adevărului - la care visează, ci, de fapt, propune un ideal al unei (re)cj extrem de intensive, cu un înţeles restrîns, dogmatic, moralist-politiq

Clasici şi romantici

Cîteva dintre implicaţiile ascunse ale conflictului dintre citire şi recij sunt amuzant evidenţiate de următoarea anecdotă literară. în 1842, pt romantic, romancierul şi dramaturgul Alfred de Vigny se hotărăşt* candideze la Academia Franceză şi, după cum cerea tradiţia, porneşte viziteze pe Nemuritori, pentru a le solicita votul. Experienţa se dovec a fi plină de frustrări. Deosebit de umilitoare este vizita la octogei Pierre-Paul Royer-Collard, cu care poartă următorul dialog, consei jurnalul poetului:

V: *V-aş fi recunoscător dacă mi-aţi spune ce părere aveţi des*| *candidatura mea.*
Părerea mea este că nu aveţi nici o şansă (...). Dar, apropo, trebui să aflu de la dumneavoastră ceva despre opera dumi voastră.
Nu veţi afla nimic de la mine, domnule, despre operele mele, nu aţi aflat deja prin vocea poporului. Citiţi vreodată jurnalel Niciodată.
Şi, ţinînd cont de faptul că nu mergeţi niciodată la teatru, piei mele, jucate la [teatrul] Frangais cîte un an sau doi, fără f«| *rupere, ca şi cărţile mele, tipărite în şase-şapte ediţii, vă sw asemenea necunoscute ?* R-C : *Da, domnule. N-am citit nimic din ce s-a scris în ultimii* treizs ani *(...).* V: *Trebuie că Academia este surprinsă văzînd că cineva votează of pe care nici nu le-a citit.* R-C : *Oh ! Academia... Altora le-am spus deja : sunt la o vîrstă cînt mai citeşti, ci numai reciteşti lucrările autorilor antici.* V: *De vreme ce nu citiţi, cu siguranţă că scrieţi mult, nu ?* R-C: *Ba nu, deloc, eu recitesc (...).*
R-C
V:
R-C
V:
Dar nu puteţi şti dacă există opere moderne vrednice de a fi recitite, dacă v-aţi făcut obiceiul de a nu citi nimic. 2 (destul de stînjenit): *O, e foarte posibil, domnule, zău că-i foarte posibil.*
(Journal d'un poete, pp. 183-87.)

Să notăm că textul lui Vigny este un atac - fie el şi ambiguu -.ipotriva recitirii. în comedioara lui despre conflictul şi neînţelegerea [intre generaţii, recitirea este întruchipată de un bătrîn ursuz şi arţăgos, ire se opune noilor lecturi ca şi cum ele ar reprezenta o ameninţare a itegrităţii sale intelectuale. Recitirea apare deci ca ultima linie de apărare clasicistului incurabil împotriva schimbării şi a noului, reprezentate de >mantici. în principiu, desigur, citirea literaturii contemporane (romantice) -ar trebui să fie incompatibilă cu relectura anticilor. Noii autori pot fi hiar citiţi - cum îi sugerează Vigny lui Royer-Collard - cu speranţa că unii intre ei se vor dovedi a fi recitibili. De fapt, romanticii cei mai ambiţioşi u aspiră la altceva decît să producă opere recitibile în întregime, opere are să-şi adjudece, mai devreme sau mai tîrziu, statutul celor clasice. Numai că romanticii nu vor fi citiţi niciodată - cel puţin nu corect - de [ătre clasiciştii dogmatici ai vremii lor. Ca Royer-Collard, clasiciştii nu >r avea nici un dubiu că relectura anticilor implică păstrarea distanţei iţă de moderni. Tradiţionaliştilor de

această speţă, modernitatea le va fi îtotdeauna suspectă. Nu ar trebui să ne surprindă, prin urmare, că în ^ontextul mai larg al culturii moderne, problema recitirii a fost pusă în îrmeni atît de exclusivişti. Aşa cum vom constata în capitolul următor, îctura intensivă a lucrărilor religioase în perioada Reformei şi imediat lupă aceea însemna adeseori necitirea operelor seculare contemporane |la nivelul popular, culegeri de legende, romanţuri, pamflete, balade ; la >n nivel ceva mai sofisticat, romane, poeme, piese de teatru şi alte opere iistractive). Alternativa a citi/a reciti a continuat să reapară cu regularitate [n] P[er]ioadele cînd reînvia mai vechea ceartă dintre antici şi moderni, de f[a] Polemica literară franceză de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, stîrnită jj apărarea modernilor de .către Charles Perrault, trecînd prin Bătălia rţiior din Anglia veacului al XVIII-lea şi pînă la ciocnirile dintre clasici I romantici din secolul al XVIII-lea tîrziu şi începutul secolului IX-lea. Mişcarea estetică din a doua jumătate a secolului al XlX-lea [O [rmu]^[eaz]^ problema în termenii ei proprii, prin paradoxuri elegante J[1] e [ar]. 'Ide), iar corifeii modernismului secolului XX (Joyce, Pound, la ?*' ^'[r]g'[ma] Woolf) sunt fără dubiu partizanii unui ideal al recitirii: V ' căutarea noului este, într-un sens mai profund, *căutarea de noi [f o rtne]derelizibilitate.*

Cel mai tare ne izbeşte la morocănosul Royer-Collard din aneM [e] dasici *[livres des anciens].* Pînă şi scriitorii care, în ochii povestită de Vigny nu faptul că reciteşte (cu cît înaintezi în vîrstă. cuŢ [tempo]ranilor, păreau să fie cei mai «romantici» (sau mai rebeli în ai tendinţa naturală de a te limita tot mai mult la recitire), cît acelJL) citeau clasici şi aproape nimic altceva. Cînd Victor Hugo se referă, retuza *cu* îndărătnicie sa citească. E limpede că rezistenţa opusă d| [con]versaţie, la lecturile sale, numele cel mai des menţionate sunt

noilor lecturi nu este aceea a unui cititor îmbătrînit obişnuit, ci __ membru al vechii generaţii de intelectuali, care-şi vede valorile, credinl structurile sufleteşti şi codurile contestate de o generaţie nouă. Aca indică o dinamică mai cuprinzătoare a schimbării literare (incluşi metodelor şi tiparelor de lectură), rezultat al luptei deschise şi uJ crîncene dintre generaţii, dintre apărătorii tradiţiei şi avocaţii inova Este un truism al istoriei literaturii moderne că, de la romantism îneci practic toate mişcările artistice care au avut vreo influenţă durabilă asi scenei culturale (naturalism, simbolism, futurism, expresionism, dadal suprarealism) au apărut din iniţiativa scriitorilor tineri, ba chiar şi fa tineri, de regulă membri ai unor coterii literare restrînse, bine sudai zgomotos de iconoclaste. Nu putem sublinia îndeajuns măsura înl aceşti tineri scriitori au simţit nevoia, comună întregii lor generaţii, I se opune seniorilor într-ale literaturii, văzuţi ca simboluri ale stagnat

ale imobilităţii sufocante, ca apărători ai *stătu* ^«o-ului, ca practicanţi

mimetismului lirici* *A&* ;w»r.;«~*;~ ~- ~- ----'-' " ~~

mimetismului lipsit de imaginaţie şi ai recitirii reacţionare.____

care i-l schiţează Vigny lui Royer-Collard se conformează tiparului aces Dar insurgenţa literară a tinerimii împotriva bătrînilor - ca şi res gerea încăpăţînată, în ultimă instanţă înduioşătoare, a noului de anumiţi veterani încrîncenaţi - nu este decît un capitol al poveştii, porţional cu talentul pe care îl posedă, rebelii tineri vor găsi o proprie spre operele clasicilor, din care vor avea multe de învăţat, f numai prin atitudinea lor critică sau prin antiteză. Proust - care a a' înţelepciunea de a nu se amesteca în polemicile literare ale timpului -atras atenţia asupra raţiunilor adînci pentru care un cititor inteligent *t* obligat să-i (re)descopere pe clasici. Cu extraordinarul său simţ al suW taţilor convenţiilor sociale (şi avînd conştiinţa că în lumea lecturii opertf convenţii subtile analoge), Proust notează : „Educarea «manierelor» ntf tale se obţine prin intermediul acestui contact cu alte minţi care # lectura. In pofida a ceea ce se spune, oamenii de litere continuă să oameni cu o inteligenţă de cea mai bună calitate, iar a nu cunoaş anumită carte, o anumită particularitate a ştiinţei literare, va răi mereu, chiar şi la un geniu, semnul unui intelect mediocru. Distinc^ nobleţea constau, şi în domeniul gîndirii, într-un fel de francmasone* obiceiurilor şi în moştenirea tradiţiilor" *(On Reading Ruskin,* p. 125) Iată de ce, aşa cum adaugă Proust, „în gustul pentru citit *şţ* delectarea produsă de el, preferinţa marilor scriitori se îndreaptă repf

oliere, Horaţiu, Ovidiu, Regnard" (p. 126). Dacă înlocuim, în constarea lui Proust, cuvîntul *romantic* cu *modernist* (gîndindu-ne la scriitori Pound, Eliot, Joyce sau, mai

aproape de noi în timp, Samuel Beckett), decata sa se vădeşte la fel de valabilă pentru secolul XX pe cît era ntru al XlX-lea. Textele pe care le citeşte Beckett şi la care se referă în jerele sale (fie că o face la modul admirativ, ironic, pretins serios sau cu seriozitate nimicitoare) sunt aproape exclusiv clasice - cuprinzînd, teste, alături de Biblie sau Sfintul Augustin, şi clasici moderni, precum ivce sau chiar Proust.

Un paradox înrudit este că, aşa cum tot Proust remarcă, „clasicii nu au smentatori mai buni decît «romanticii». De fapt, singuri romanticii ştiu am să citească operele clasice, fiindcă le citesc aşa cum au fost scrise, cu mantism, întrucît pentru a citi corect un poet sau un prozator trebuie să nu cărturar, ci poet sau prozator" (p. 138). Teoria lecturii a lui Proust aminteşte de celebra distincţie a lui Stendhal dintre clasicism şi Dmantism. Pentru Stendhal, romantismul este acel fel de artă care furni-ează publicului contemporan cea mai mare plăcere posibilă, în timp ce Jlasicismul oferă cititorilor „literatura care le procura cea mai mare |lăcere străbunicilor lor". „A-i imita astăzi pe Sofocle şi Euripide", ontinuă Stendhal în eseul *Racine şi Shakespeare,* din 1823, „şi a pretinde |ă aceste imitaţii nu-l vor face să caşte pe francezul secolului al XlX-lea, riseamnă a fi clasicist"[15]. Potrivit acestei definiţii relativiste, aşa cum tendhal nu şovăie să o spună răspicat, Sofocle şi Euripide fuseseră în [e]acul lor romantici, iar Racine aşijderea.

Nouă la resuscitarea de către Proust a dihotomiei stendhaliene este [eea ca] autorii clasici - clasicii autentici, nu epigonii lor lipsiţi de har - ''[′| " °ricînd citiţi în cheie romantică, altfel spus creatoare. Proust pare [d] msinueze că erudiţia istorică a cărturarilor, „criteriile lor obiective" şi ^Personalitatea" conduc la un tip de lectură ce nu se poate compara, ca itaţe şi capacitate de înţelegere, cu cea a scriitorilor cu adevărat [a °n]- Dacă aşa stau lucrurile, putem afirma că pînă şi filologii citesc [mai] bine cînd încearcă să imite sau să emuleze nu lecturile „clasice" ([exte]lor clasice, ci pe cele propuse de scriitorii creatori contemporani t;st [a]ţiticii" lui Proust). Rezultă că supravieţuirea literară a clasicilor nu ;Uv [Sl]§[u]rată de dîrjii tradiţionalişti sau de neoclasiciştii şi anticarii ^î[1]' ci tocmai de către presupuşii inamici ai acestora, „romanticii"

cei mai activi şi cu adevărat creatori (sau, putem adăuga noi, de urmaşii lor direcţi, moderniştii şi avangardiştii).

Teoria lecturii creatoare a Iui Proust ne aminteşte de părerile de lectură formulate de romanticul american Ralph Waldo Emerson, a <j operă era cunoscută şi preţuită de Proust (a-l fi citit pe Emerson fj pentru el o experienţă „ameţitoare")[16]. De fapt, noţiunea de led creatoare era o constantă a gîndirii lui Emerson. Cea mai celebră foi lare a ei este probabil cea din cuvîntarea *The American Scholar*: *„<&* citeşti bine, trebuie să inventezi (...). Există, prin urmare, lectură creaţi aşa cum există scris creator. Cînd efortul şi inventivitatea păstrează asj

.

aluzii. Fiecare propoziţie are o semnificaţie dublă, iar semnificaţia de autor devine cît lumea de încăpătoare."

Emerson mai atrage atenţia şi asupra unei alte dimensiuni a lecM indirect creatoare : rolul jucat de ea în „mecanica inspiraţiei". în *UsÂ Great Men,* el explică „secretul bucuriei găsite de cititor în geniul litel prin caracterul contagios al unei exprimări fericite şi, din nou, I „înţelepciunea molipsitoare". în *Nominalist and Realist* mărturiseşfl scrie în cap - cu alte cuvinte, fără să examineze problemele de creaţie care le ridică romanul, imaginînd modul în care el personal ar fi lolvat respectivele probleme, în cadrul aceloraşi constrîngeri. într-o [isoare către Mrs. Humphry Ward (din 26 iulie 1899), Henry James îi Iplică destinatarei că observaţiile critice făcute de el pe marginea unei isiuni timpurii, incomplete, a romanului acesteia, *Eleanor,* fuseseră zultatul faptului că „am dat frîu liber nevoii mele irezistibile de a-mi îagina cum, dacă ai un subiect *dat,* poţi să-ţi introduci cît mai bine eul prezentarea lui. Dar, să vezi şi să nu crezi, subiectul nu este (fireşte, tr-o prezentare atît de succintă şi într-o bucată atît de scurtă) «dat» deloc -

tăişul minţii, pagina oricărei cărţi devine luminoasă datorită multipft'ă îndoială că nu am făcut decît să-l/«r, violîndu-l şi mutilîndu-LJine aluzii Fiecare propoziţie are o

semnificaţie dublă iar semnificaţi dT
mai puţin măgulitoare pentru autor. îl citesc pe Proclus, uneori pe Pil aşa cum aş citi un dicţionar, ca să găsesc un ajutor mecanic pel fantezie şi imaginaţie; citesc pentru strălucirea textului, aşa cum cil ar folosi un tablou frumos într-o experienţă cromatică, pentru culoriB bogate." Pe scurt, lectura marilor texte poate induce în mintea cititori natura acelei violenţe că sunt nefericit cînd doar *citesc* un roman -cep atît de repede, concomitent, să-l rescriu mai degrabă pentru *mine* |*sumi* - chiar înainte de a şti limpede despre ce va fi vorba ! Romanul pe re nu pot *decît* să-l citesc, nu-l pot citi deloc ! " *(Letters,* voi. 4, p. 111).
aici o altă formulare a ceea ce am numit *paradoxul lui Nabokov.)* reşte că metoda aceasta de lectură poate fi folosită nu numai cu autori •ntemporani, ci şi cu texte clasice ; nu doar cu texte ce pot fi îmbunătăţite
foloseşte cărţile „ca ajutor mecanic al fanteziei şi imaginaţiei". Astd u modificate cu folos, ci şi cu texte a căror perfecţiune (dat fiind setul scrie : „Plăcerea cea mai mare mi-o procur citind o carte în maniera q : reguli la care s-au obligat autorii compunîndu-le) poate fi testată prin
:easta, verificată din unghiuri noi şi admirată efectiv. Poate că Proust nu gîndea la un asemenea punct de vedere cînd vorbea despre poeţii şi ozatorii romantici citindu-i pe clasici, dar este sigur că *nu* se referea la
Jrturari ca la oameni capabili să-i citească fructuos pe clasici. în fond, 're a fi înţeleşi mai profund, nu trebuie clasicii să fie rescrişi - rescrişi cntal, în maniera lui James, ori rescrişi efectiv ? Lectura creatoare a lui de a scrie.
Ideea lui Proust, că scriitorii citesc mai bine decît cărturarii, îşi a
nu este în nici un fel incompatibilă cu înţelegerea mai cuprinzătoare lui Proust.
sursă mai directă în marele său model, John Ruskin. Bunăoară, Ruj [In] termenii distincţiei lectură/relectură, se poate susţine că tocmai susţinea că „se poate obţine o idee mai adevărată despre natura relig^f [m re]citirea şi reînnoirea clasicilor, prin punerea sub semnul întrebării a
legendelor greceşti din poemele lui Keats şi (...) scrierile recente Morris, decît prin cercetarea cărturărească frigidă, oricît de extenj
totul adevărate, ci doar că adevărul lor este vital, nu formal" *(The Qu('| oftheAir,* p. 309).
Caracteristicile lecturii creatoare a lui Proust pot să ne reaminti de asemenea şi o altă perspectivă, mai puţin romantică, mai î „pragmatică" (şi aproape „artizanală"): cea sugerată de destăinuirii Henry James despre lectură ca formă a (re)scrierii mentale. Cu di prilejuri, James a afirmat că pur şi simplu nu poate citi un roman fără
pe care au dobîndit-o şi a interpretării „cărturăreşti", pre- din ce în ce mai banalizate şi aducătoare de satisfacţii minime
Ceea ce nu înseamnă că impresiile şi interpretările unui poet sunt »[are dev]ine apoi interpretarea didactică standard diseminată de şcoli),
^ [lnsu]§i[t] romanticii ei înşişi arta de a scrie texte cu adevărat recitibile.
Pacă
ititorj
[te]rar al
reuşesc, devin clasici ale căror opere vor fi reînnoite de viitorii
romantici; dacă nu reuşesc, vor fi uitaţi. Avem aici echivalentul
conceptului schimbării de paradigmă, aşa cum este definit în
itr-u [revoluîiilor] Ştiinţifice a lui Thomas Kuhn: „lizibilitatea" clasicilor [a]numit moment este o funcţie a interpretării ştiinţifice „normale" ; Penrea lor autentică devine posibilă prin apariţia unei „paradigme"

noi, eveniment creator imprevizibil - recitirea şi rescrierea lor propriuJ de către un autor nou major şi apariţia intertextualităţilor absolut nejj văzute[17] - la care puterea şi semnificaţia sunt măsurate, printre alJ prin faptul că (re)citirea clasicilor demult consacraţi poate fi făcută a| cu o curiozitate devoratoare.
Să nu ne surprindă că, după incursiunea noastră în zig-zag prin cî| secole de istorie culturală, nu am obţinut un răspuns clar la întrebareaT citi sau a reciti ? ". Scopul urmărit de mine a fost doar să arăt în ce s-a pus această întrebare în cîteva puncte nodale ale formării conşti| culturale moderne. Ce valori, pozitive sau negative, erau

asociate lectura şi cu relectura ? Istoria axiologică succintă pe care am încercaţi schiţez este constituită din ambiguităţi şi paradoxuri, mai degrabă de din atitudini ferme. Mai exact, este o istorie în care ambivalenţei paradoxurile criticii lecturii la Cervantes (ca lectură şi relectura eron de tip donquijotesc), sau cele ale criticii romantice şi postromantiJ recitirii (ducînd la eventuala canonizare estetică a acesteia, ca la Wilq au contrabalansat repudierile mai dogmatice sau simpliste ale lecturii 1 pe platforma religioasă, etică sau, ca în cazul lui Sebastien Merci ideologică). Sper *căflashback-urile şiflashforward-urile* istorice din aq capitol au pregătit terenul pentru folosirea dihotomiei citire/recitire caj cadru pentru o istorie mai cuprinzătoare a lecturii din timpurile moden

Şase **Modernitate şi lectură**

Nu dispreţuiesc literatura profană (...). Dar am învăţat din Biblie simbolurile lui Homer şi credinţa lui Horaţiu : datoria ce mi-a fost impusă din fragedă tinereţe de a citi cuvînt de cuvînt Evangheliile şi pe proroci ca şi cînd ar fi fost scrise de mîna lui Dumnezeu mi-a format obişnuinţa de a citi cu atenţie cucernică, ceea ce a făcut mai tîrziu ca multe pasaje din scriitorii profani, frivole pentru un cititor nereligios, să fie pentru mine foarte serioase.
JOHN RUSKIN *The Bible of Amiens*

Privire generală

Există situaţii în care lectura şi relectura intră în conflict, prin faptul solicită moduri diferite de atenţie, o motivaţie şi finalitate diferite din 'artea cititorului[1]. Trecerea de la una la cealaltă, deşi nu este nenaturală, >oate produce spinoase probleme de adaptare sau armonizare intelectuală. [le]xtele sacre, paradigmatic repetabile (recitibile), creează obişnuinţa •atenţiei cucernice" de care vorbeşte atît de sugestiv Ruskin, dar această [>b]i§nuinţă nu poate fi decît prost plasată cînd se exercită asupra unor texte [n]ai uşoare, distractive, care în mod normal necesită o lectură rapidă, [ln]eară. Fireşte, putem citi Biblia ca literatură, în aceeaşi măsură în care [em] citi literatura - pe cea preţuită şi admirată de noi - ca pe Biblie. §i. nu citim un roman uşor de aventuri sau de fantezie eroică aşa cum [m] ."jblia, „ca şi cum ar fi fost scrisă de mîna lui Dumnezeu", ca să-l [Clt]ăm o dată pe Ruskin. Dacă o facem, comitem probabil un fel de

sacrilegiu, pentru care pedeapsa ironică trebuie să fie o versiune sa a donquijotismului. O problemă înrudită, izvorînd din obişnuinţa lecturii pline de cucer este că, paradoxal, însăşi Biblia a devenit aproape imposibil de citj maniera „normală", lineară, naivă în care citim operele tipice de ficţ Prea multă „atenţie cucernică" devenită rutină - aşa cum obsen contemporan de-al lui Ruskin - i-a făcut pe mulţi cititori să sistematic aspectele şi preocupările mai omeneşti ale naraţiunilor bit în eseul *Books Which Have Influenced Me,* Robert Louis Stevenson] pe listă, printre alte titluri (majoritatea de romane), şi Evanghelia Matei. întrucît prezenţa acestui text poate părea curioasă, Stevenson! nevoia să explice că povestea lui Matei „ar face să tresară şi ar miş orice om care poate face un anumit efort de imaginaţie ca să o cit fără prejudecăţi, ca pe o carte, nu mormăind pe nas, cu supuşenie, | citeşti porţiuni din Biblie" *(Essays,* p. 64). Stevenson se referă toci lectura lineară, (ideal) neîntreruptă, efectuată cu viteză constantă, cor paradigmei „clasice" a lizibilităţii. Filmul lui Pier Paolo Pasc *Evanghelia după Matei,* reliefează această dimensiune de lectură Iii rapidă, cu efecte dramatice dintre cele mai neaşteptate şi puternice.]

Reforma : Biblia pentru toţi

O perspectivă ceva mai largă asupra istoriei instruirii şi a lectulj poate fi de folos în încercarea noastră de a înţelege sursele tensj potenţiale dintre citire şi recitire. Răspîndirea în mase a ştiinţei de cal jucat un rol esenţial pentru însăşi ideea de

modernitate : se poate spuT omul modern intră pe scena istoriei ca un cititor. Pentru a pricepe] cum s-a ivit acest personaj de tip nou, trebuie să ne întoarcem la sel al XV-lea, în special la epocala invenţie a lui Gutenberg, cea a tipa cu litere mobile, urmată de răspîndirea rapidă a tiparului şi de o cn dramatică a circulaţiei cărţilor, în vremea Reformei protestante din Eii| veacului al XVI-lea şi imediat după aceea.
Adevăratul moment de cotitură din istoria lecturii în Occident a] fără dubiu, Reforma, la aproape un secol după Gutenberg: acela momentul cînd obligaţia de a citi şi de a avea astfel acces la Cartea| cuvîntul lui Dumnezeu, ca să-ţi mîntuieşti sufletul, a devenit virtuali universală într-o mare parte a lumii protestante, cea dominată de calvil (citirea Bibliei fiind mult mai puţin încurajată în zona luterană şi *îm* regiuni protestante). în vreme ce lumea creştină medievală putuSj funcţioneze cu o „minusculă elită ecleziastică şi urbană ce deţinea monc
IHj$_r$ii scrise ... [coexistînd] cu gloata care se crampona de imagini, aluri şi incantaţii", după cum arată Francois Furet şi Jacques Ozouf în l lor clasic despre ştiinţa de carte din Franţa de după Reformă,
Reforma (...) a pus în faţa tuturor, chiar şi a celor ignoranţi, problema doctrinei. De atunci înainte, toată lumea a fost nevoită să se adreseze Cărţii, în loc să apeleze la tradiţia orală: relaţia fiecărui individ cu Dumnezeu a încetat să mai fie de la sine înţeleasă sau să se stabilească pasiv : ea a devenit
0 relaţie de cetăţenie la care se acceda prin lectură, exact în momentul cînd apariţia tiparului democratiza accesul la carte. Luther a transformat în necesitate ceea ce Gutenberg făcuse posibil: punînd Scriptura în centrul eshatologiei creştine, Reforma a preschimbat o invenţie tehnică într-o obligaţie spirituală *(Reading and Writing,* p. 59).
Noua obligaţie spirituală a dat naştere unui nou simţ al răspunderii Jividuale şi unei anumite libertăţi în interpretarea directă şi personală a Dliei, fără medierea vreunor autorităţi interpretative superioare. într-un :u despre semnificaţia revoluţionară a lecturii, Michel de Certeau ne iminteşte că intra în tradiţia Bisericii romano-catolice să delege puterea a determina înţelesul „literal", adică unicul înţeles adevărat al Scripturii, ar membri ai clerului, adică unui mic grup de profesionişti ai inter-îtării, autorizaţi de instituţie. Atîta timp cît Biserica a rămas puternică
punct de vedere social şi politic, ea „a asigurat Scripturii statutul de
fiteră» presupus independentă de cititori, dar stăpînită, de fapt, de
egeţi". începînd însă cu Reforma, „a ieşit la suprafaţă reciprocitatea
Mre text şi cititori (pe care instituţia o ascunsese), ca şi cum, retrăgîndu-se,
|serica ar fi lăsat să se vadă nesfirşita pluralitate a «scrierilor» produse
lecturi. Creativitatea cititorului creşte pe măsură ce scade puterea stitujiei ce controla lectura" *(The Practice of Everyday Life,* p. 172).
Lungul şi complexul proces de a face accesibile textele sacre cititorilor uiţi a început de fapt în Evul Mediu, cu diferitele traduceri ale iei (bazate îndeosebi pe Vulgata latină) în limbile vemaculare. O fază
Hativ nouă, crucială în istoria cititului în masă, a început abia o dată cu * ^{Orma} §i cu diseminarea, prin tipar, a unor lucrări esenţiale cum ar fi ^^{ul} Testament al lui Luther (1522) şi Biblia Germană (1534), traduse,
1 Ur$^{tlV'}$ *^^{n} 8^{reaca} §i din ebraică, nu din latina Vulgatei, sau tălmăcirile $_{ibJ}$ ^{llIlam} Tyndale din anii 1520 şi 1530 (a căror sursă principală era $_{bnt}$ ^{Ul} Luther). Tyndale avea să servească drept punct de plecare 53. ^{ma}| multe versiuni englezeşti, cum ar fi Biblia lui Coverdale Vin'î $^{Biblia\ cea\ Mare}$ (Publicată în 1539, la cererea lui Henric
i se$_{cv}$" ^ ^{5}* ^{Versiune}a Autorizată a Regelui Iacob (1611). Un loc special '^{er}»ţa renascentistă a bibliilor engleze îl ocupă Biblia de la Geneva,
94
A CITI, A RECITI
ISTORIE, PSIHOLOGIE, POETICĂ
95
L m
operă a exilaţilor protestanţi englezi din Geneva din timpul dofl $_{nU}$ citise niciodată Biblia altfel decît prin extrasele incluse în Reginei Mary cea Sîngeroasă (1553-58), care i-a fost oferită Ref M* devoţionale apărute în Spania, în care găsea un sprijin preţios Elisabeta imediat după suirea ei pe tron (1560), fiind citită de ^{fr} - - -"--*-—'-" ^{T} " ""------ "« ^{A} ~^{f} '" "^{mnf}"rmi^{f}*^{tp} ^{ru}
elisabetani, inclusiv de Shakespeare.

Ca o reacţie la provocarea Reformei şi, mai ales, la democraţi? protestantă a posibilităţii de a avea acces la Biblie, Biserica rom -catolică şi-a revizuit îndelungata atitudine de toleranţă în această chestii La Conciliul de la Trento (1545-63), care marca începutul Contrarefon catolicismul a proscris toate versiunile „eretice" ale Bibliei (în ebrj greacă, latină), ca şi traducerile vernaculare neautorizate (diferitele B
Conciliul a reafirmat vehement „autenticitatea" Vulgatei latineJ pofida stridentelor ei erori de tălmăcire, erori date în vileag de rabd» trudă filologică şi critică a unei legiuni de cărturari umanişti, în ffj cu Erasmus.
Sensul precis al cuvîntului *authenticum,* aplicat la textul Vulga fost îndelung dezbătut, dar înţelesul lui politic mai larg nu prea lai îndoielii. în timp ce Reforma nu recunoştea decît o singură autorîH problemele vieţii religioase, anume cuvîntul lui Dumnezeu aşa *<M* găsea exprimat în Biblie, Conciliul de la Trento reafirma vechea aţii a catolicismului, doctrina autorităţii *triple:* a Bisericii ca insti Tradiţiei şi a Bibliei. Din punctul de vedere al catolicismului ort desemna Biblia drept unică sursă de autoritate religioasă era o Vulgata, deci, era „autentică" pur şi simplu fiindcă fusese folo: către Biserică, vreme de secole, aşa cum cerea Tradiţia. Deoarece B: era infailibilă în înţelepciunea ei instituţională dăruită de Dum» încă o dată infailibilă în înţelegerea corectă a Tradiţiei, nici nu se pune problema că Vulgata ar fi folosit un text neautentic.
Consecinţa Conciliului de la Trento a fost că s-a depus, în catolică, un efort considerabil de a face Scripturile inaccesibile credincioşii obişnuiţi, chiar şi pentru cei care ştiau citi, dar nu cum latina, limba cărturarilor şi a teologilor. Cuvîntul Domnului, u
devţ p
editaţiile şi rugăciunile ei. La un moment dat, în conformitate cu arîrile de la Trento, chiar şi aceste cărţi - sau majoritatea lor - au fost [ial interzise în Spania. Ne putem imagina ce adînc tulburată a fost nta Tereza la aflarea veştii că scrierile ei favorite, cum ar fi *Al treilea abet spiritual* de Osuna, fuseseră trecute în Indexul compilat de nimeni I decît Fernando de Valdes, Inchizitorul General al Spaniei. în ^biografie, Tereza pomeneşte momentul interzicerii cărţilor sale iubite: jnd au interzis citirea multor cărţi în vernaculara, prohibiţia aceasta
protestante ce nu sprijineau pretenţiile dogmatice ale Bisericii catA afectat foarte tare, fiindcă lectura unora dintre ele însemnase pentru
te o bucurie şi acum nu le mai puteam citi, fiind permise numai ediţiile aţină. Atunci, Dumnezeu mi-a spus : «Nu fi tristă, căci îţi voi dărui o ie vie.» (...) Dumnezeu mi-a arătat atîta iubire, învăţîndu-mă atîtea ruri, înеît n-am mai avut aproape deloc nevoie de cărţi" *(Collected rks,* voi. I, p. 172). E de prisos să mai spunem că nu toţi cei afectaţi prohibirea inchizitorială a cărţilor au beneficiat din partea lui Dumnezeu accesul la o „carte vie" mistică.
Era nerealist să se creadă că toate Bibliile vernaculare (definite drept ame ale ereziei" la Trento de către cardinalul Pacheco) aveau să poată etrase din circulaţie sau interzise în toate ţările şi regiunile catolice, iuşi cardinalul Pacheco recunoştea că în Spania, unde nu pătrunsese brma, condiţiile erau diferite - şi mai prielnice - decît în ţări ca
ia sau Franţa, unde protestantismul era puternic. Prin urmare, el 'St de acord ca „acolo unde s-a înrădăcinat obiceiul de a avea Biblii în vernaculara, să fie îngăduite numai porţiuni ale Bibliei, de pildă lmii şi Faptele, iar Epistolele sau Apocalipsa să nu fie puse, sub nici >nnă, în mîinile celor mulţi"[2].
ui Franţa, unde calvinismul cîştiga rapid teren, reacţia catolică oficială otriva lecturii populare a Bibliei se declanşase deja în primii ani de [ă] 1520. Cineva nota că între 1525 şt 1566, „la Paris n-a îndrăznit
[s]^ tipărească Noul Testament în franceză" (deşi exemplare produse [e].neya calvinistă erau introduse ilegal în ţară, cu oarece riscuri) şi că,
răstălmăcit, trebuia să le rămînă inaccesibil, învăluit tainic în catolicjanii 1530-l540, după Henri Dolet (care scria în 1566), „trebuia să te
•unzi ca să citeşti Biblia în vernaculara, aşa cum te ascunzi cînd falsifici [n] însuşi actul lecturii era suspect, iar a citi Scripturile era o activitate [ltre] cele mai ilicite. Spre mijlocul secolului al XVI-lea totuşi, Reforma Pmdise cu atîta succes Biblii protestante în Franţa, Germania şi alte \[a]|[e] Europei, înеît Biserica catolică „şi-ar fi pierdut şi bruma de intelectual sau în universalitatea limbii latine. Trebuia să fie ţinut d chiar şi de acele suflete religioase foarte pioase, dar care ignorau t cum erau aproape toţi călugării şi marea majoritate a maicilor. Călug; au fost afectate şi de regulile „sfintei ignorante" pentru femei, proc^ de Conciliul de la Trento.

Cu toate acestea, ne surprinde să aflăm că o personalitate religioi^[1]^ [c]are-i mai rămăsese dacă ar fi interzis, pur şi simplu, lectura anvergura Sfintei Tereza de Âvila, canonizată în 1622, la 40 de aniff [lei în] vernaculara" (Baroni, *La Contre-Reforme,* p. 301).

Se explică astfel apariţia neîntreruptă, în anumite ţări, a Bit catolice în limba vernaculară, ale căror texte erau conforme cu Vulj care sprijineau astfel pretenţiile dogmatice şi instituţionale ale Biser la Roma. Astfel de Biblii au fost tipărite de timpuriu în limba ger pentru a contracara Biblia lui Luther (Noul Testament al lui Ems 1527, Biblia lui Eck din 1537), în limba engleză (Biblia Reims-începînd cu Noul Testament în 1582 şi sfîrşind cu Vechiul Testa 1610), în franceză (Biblia de la Louvain) şi în alte limbi. Nu este d ghicit ce raţiuni tactice au dus la publicarea acestor Biblii ca{ Oricum, ceea ce contează este că ele au fost intens citite, contr efectiv la mişcarea înspre lectura de masă iniţiată de Reformă.
Date fiind împrejurările istorice, este foarte de înţeles de ce a Biserica catolică să-şi păstreze monopolul asupra interpretării (care Biblie constituia una dintre cele mai puternice arme de luptă triva puterii ei). Dar nu este bine să subestimăm nici tendinţa or biserici oficiale sau a oricărui organism religios dirigent de dina; fruntariile catolicismului de a nu le permite cititorilor obişnuiţi să inter liber textele sacre. Astfel, în regiunile protestante necalviniste, cel] la început, anumitor categorii de oameni li se interzicea explicit Bibliei. în Anglia, bunăoară, pe timpul lui Henric al VUI-lea, un la 1543 „«pentru propăşirea religiei adevărate şi abolirea celei contfl interzicea lectura oricărei Biblii englezeşti de către artificieri, servitori cu rang inferior celui de *yeoman,* plugari, muncitori şi dej toate femeile, în afara celor de viţă nobilă sau de rang domnesc"[4]. O] răstălmăcire a Scripturii de către clasele de jos era privită ca sacrilej totodată, pericol social. Mai mult, în Anglia, ca şi aiurea în protestantă, existau alte mijloace (de la manipularea autorităţilor siunea nobilimii pînă la persecutarea şi ostracizarea disidenţilor) priij conducătorii feluritelor biserici sau secte continuau să controleze înrîurească lectura Bibliei de către individul obişnuit. Calvin însug tratase pe apostaţi cu mai multă toleranţă decît cei mai aspri inct catolici (în *Defensio* din 1554, legitima executarea prin ardere pe rujj Michel Şervet cu argumente de care s-ar fi putut servi orice inct catolic). Dar logica internă a Reformei - ilustrată de condamnai către Luther a practicilor inchizitoriale - era incompatibilă cu fanat de tip Calvin, iar opinia lui Luther însuşi că apostaţii trebuiau arşi a fost curînd dată uitării de majoritatea discipolilor săi. De fapt, izbucnirilor ocazionale de fanatism (persecuţii, vînători de vrăjitoa protestantismul ocupă un loc central în istoria toleranţei religioase; Catolicismul îşi avea atitudinea sa proprie faţă de chestiunea lecturii, l$_{uS}$jv a lecturii Bibliei (în latină, sau, acolo unde şi atunci cînd era ^nis, în vernaculară). Pe lîngă metoda teologic-cărturărească de citire interpretare, catolicismul a perpetuat tradiţiile lecturii rituale sau litur-"ice *(lectio divina),* a căror origine se găseşte în monahismul medieval, 'ireşte, ca tehnici de (re)lectură foarte atentă a textelor sacre, tradiţiile cestea merg şi mai departe, pînă la străvechiul iudaism. De-a lungul reacurilor, mai ales pe vremea tulburărilor provocate de Reformă, lectura turgică a zămislit forme mai personalizate de lectură spirituală *(lectio \|piritualis)* ca tehnici de meditaţie, rugăciune sau contemplaţie. Lectura ipirituală a devenit tot mai pregnant o caracteristică a monahismului ostmedieval, fără a fi însă neapărat limitată la viaţa monahală şi putînd considerată în mare măsură o reacţie elitistă a Contrareformei la tendinţa [Spirată de Reformă către lectura de masă şi democratizarea Bibliei, lemnificativ, expresia *lectio spiritualis*[5] - o sintagmă ce are legături ividente cu termenul şi conceptul de *exerciţii spirituale* - a fost folosită :ntru prima oară de către iezuiţi (ordinul religios ce ilustrează cel mai ine spiritul Contrareformei): Ignaţiu de Loyola, întemeietorul Societăţii i Isus, şi-a scris *Exerciţiile spirituale,* cel mai influent tratat de devoţiune, b 1548, cînd Conciliul de la Trento era în desfăşurare.
ui

De la lectura intensivă la cea extensivă ?

Nu poate fi exagerată importanţa Bibliei, cel mai puternic stimulent ?entru citire şi recitire în ariile protestante ale Europei şi Americii. Istorici recenţi ai lecturii au propus o distincţie interesantă: între lectura *yitensivă,* caracteristică „ştiinţei de carte

tradiţionale", şi un tip mai
lodem, laic, de lectură *extensivă.* După cei ce propun această distincţie, :ititul intensiv se practica în comunităţile protestante, aproximativ între lul al XVI-lea şi secolul al XVIII-lea tîrziu, cînd o persoană educată PPică nu citea şi recitea decît un număr mic de cărţi (în primul rînd
">lia, apoi cu precădere lucrări religioase). Astfel de habitudini de citit Intensiv ilustrează dimensiunea personală a lecturii protestante. Pentru phvid, cititul era o ocazie de a-şi inspecta şi reinspecta constant sufletul,
11 C|u[ltarea misterioaselor] „semne" ale izbăvirii[6].
Modelul biblic de lectură intensivă a mai avut o consecinţă impor-[a:] interiorizarea finală a autorităţii interpretative, care trebuie luată
dublu
[s]ens: textual şi psihologic. Textual, Biblia era considerată o
1 [at]e autonomă: un text enorm de dificil şi de pretenţios, dar care, cu
98
A CITI, A RECITI
ISTORIE, PSIHOLOGIE, POETICA
99
condiţia să fie recitit atent, în mod repetat, lungi perioade de timp, e complet auto-interpretativ. Natura auto-interpretativă a textului biblic constituia, fireşte, o noutate, dar puternica ei reafirmare în conte: protestantismului a jucat un rol polemic nou, devenind o modalitate respingere a celor două surse extratextuale de autoritate interpretai invocate de Biserica catolică : instituţia Bisericii şi Tradiţia (aceasta d urmă se presupunea că fusese transmisă oral şi neîntrerupt de la Isus, pj Petru, pînă la papa aflat în momentul respectiv în fruntea Bisericii înţelegerea hermeneutică pe care se întemeia modelul Bibliei ca te auto-interpretativ mergea înapoi în trecut pînă la antica tradiţie midraşi a iudaismului, tradiţie reafirmată în diverse moduri în momentele-c ale istoriei creştinătăţii[7]. Astfel, pe plan teoretic cel puţin, conceptul Scriptură auto-interpretabilă nu era incompatibil cu principiile cat cismului. Abia cel de-al doilea aspect al interiorizării autorităţii inte tative, cel moral-psihologic, era de o noutate dramatică. Noutatea coi în faptul că responsabilitatea interpretativă finală îi revenea acum cii rului individual mediu, care era atît liber, cît şi obligat să înţeleagă în funcţie de logica ei internă, aşa cum se dezvăluia aceasta în pr lecturii repetate efectuate în starea numită de Ruskin „atenţie cucerni
După unii istorici (de pildă Rolf Engelsing, în cartea sa *DerBurger Leser),* o modificare drastică a tiparelor de lectură, o veritabilă revol a cititului s-a produs ulterior, prin instaurarea modernităţii şi a sec rizării. Spre finele veacului al XVIII-lea, s-a răspîndit tot mai mult uni| fel de lectură, lectura extensivă: în mod obişnuit, cititorii erau a expuşi la un număr mare de texte, adeseori seculare, adeseori evazioni pe care le citeau într-o ordine hotărîtă exclusiv de ei, ca indivizi lito independent de calendarul religios (care, înainte, determina ordinea lectit şi a relecturii conform modelului tradiţional) sau de alte constrîi exterioare. Relaţia cu cartea a acestor cititori de tip nou va fi mai respectuoasă; atitudinea lor generală va fi mai nonşalantă, superfici asemănătoare cu a consumatorilor de bunuri comerciale. Cu alte cuvi: modelul nou de citire extensivă va favoriza o unică lectură lineară chiar lectura grăbită, întru satisfacerea curiozităţii mai mult sau mai pi frivole), în defavoarea relecturii.
Cu toate că modelul acesta de trecere diacronică de la un tip i la unul extensiv de lectură îşi are cu siguranţă meritele sale euristic nu este scutit de pericolul suprasimplificării. Critica majoră ce i se schemei de lectură intensivă/extensivă este că nu ia suficient în considi posibilitatea evidentă ca atît indivizii, cît şi grupurile de cititori, să p ambele tipuri de lectură. într-adevăr, ce ne poate împiedica să treo
cititul intensiv la cel extensiv, în funcţie de împrejurări, interes sau [co]p? Mai mult, o persoană poate opta pentru una sau cealaltă dintre titudini ca reacţie la sugestiile sau cerinţele textului însuşi sau, mai irecis, ca reacţie determinată de funcţiunile textuale interne, cum ar fi ele reprezentate de, să spunem, „cititorul implicit" (Wolfgang Iser), cititorul model" (Umberto Eco), sau ceea ce s-ar putea numi, mai eneral, „cititorul textual". Textele, aşa cum vom vedea, îl instruiesc pe nulte căi pe cititor asupra ritmului propice lecturii: ele conţin modalităţi e a încetini lectura (cum ar fi obscurităţile sau ambiguităţile premeditate, luziile abstruse, simbolurile criptice, anumite tipuri de repetiţie), sau, împotrivă, de a o accelera (prin folosirea suspensului sau a stilului „cu

lufletul la gură", prin recurgerea la anumite feluri de redundanţe sau la n limbaj şi situaţii şablonizate).
Confruntaţi cu afirmaţia că lectura extensivă a înlocuit-o pe cea ttensivă, ne întrebăm de ce diversificarea, atestată documentar, a opţiunilor i ţelurilor lecturii trebuie să ducă la abandonarea generalizată a citirii itensive în favoarea cititului superficial, rapid, neangajat? De ce să resupunem că cititorii individuali - aflaţi în situaţia de a alege dintr-o fertă mai bogată şi mai diversă de materiale de lectură disponibile şi beri să decidă ei înşişi ce, cînd şi cum să citească - trebuie să renunţe la taşamentul mai profund faţă de anumite subiecte sau cărţi (fie ele Jigioase, filozofice, politice sau literare) cînd îşi pot permite, ocazional, ă se recreeze cu unele tipuri de lectură mai deconectantă? Studiile espre cazuri individuale de cititori „medii" sau „obişnuiţi" recrutaţi din urghezia franceză a veacului al XVIII-lea, cum este articolul lui Robert arnton despre neguţătorul Jean Ranson de La Rochelle, pasionat cititor lui Rousseau, tind să arunce o umbră de îndoială asupra opiniei că ele model social al revoluţionarii tipurilor de lectură din secolul XVIII-lea ar putea explica obiceiurile individuale de lectură. Mai mult, diile de acest gen demonstrează că însăşi distincţia dintre lectura itensivă şi cea extensivă nu este nici atît de neutră (sau „ştiinţifică"), [101] [at]ft de nouă pe cît s-ar putea crede. în ceea ce priveşte noutatea, de xemplu, o distincţie comparabilă, întrebuinţată cu scop polemic, poate fi '[as]«ă chiar la Rousseau.
*-3 Rousseau, aşa cum ne aşteptam, distincţia reflectă critica „romantică" [ta] [de] scriitor civilizaţiei moderne, în contrast cu manifestările natu' .[necoru]Pte, ale sensibilităţii omeneşti. în romanul epistolar *La nouvelle* i [Se] ^ousseau condamnă, prin urmare, lectura extensivă (fără a folosi, , [r'] [ace]Şti termeni) ca fiind un viciu tipic al cititorului francez din [sale], care „citeşte mult, dar numai cărţi noi; mai bine zis, le

j

parcurge grăbit, scopul său nefiind să le citească, ci numai să se lam le-a citit; [pe cînd] cititorul din Geneva nu citeşte decît cărţi bunel citeşte şi le digeră ; nu le judecă, ci le cunoaşte"[8]. O distincţie asenj toare, de fapt o condamnare şi mai drastică a lecturii extensive, a fL[cere] plăcerea fiind echivalată cu evadarea şi iresponsabilitatea, operată, cum s-a văzut în capitolul 5, de către discipolul lui " Sebastien Mercier.
Astfel de idei însă nu se limitau la Franţa. Cititorii englezi de romani gen literar nou a cărui popularitate crescuse în secolul al XVIII-lea - ei| deseori consideraţi lectori naivi şi uşor de dus de nas, fiind descrişi (către Samuel Johnson) drept „tineri, ignoranţi şi trîndavi"[9]. Reînnoiri atacurilor împotriva lecturii efectuate pentru obţinerea unei satisB imediate (spre deosebire de cititul în vederea instruirii, edificării *m* altor tipuri de plăceri intelectuale mai înalte) a fost explicată în fel şi *m* Una din explicaţiile cele mai interesante, propusă de Ian Watt în stul său clasic, *The Rise ofthe Novei,* abordează problema în termenii soci giei vieţii intelectuale: „Faptul că literatura (...) se adresa unui pul din ce în ce mai larg trebuie să fi şubrezit importanţa relativă a aci cititori suficient de bine educaţi şi cu destul timp liber la dispoziţie ci manifeste un interes profesional sau semi-profesional faţă de litei clasice sau moderne" (p. 48). După Watt, cele două forme noi de litera introduse de secolul al XVIII-lea, romanul şi ziarul, „încurajează, evi(ţ tut frîna dezvoltarea spectaculoasă a genului) se baza, în esenţă, pe £eaşi logică din care derivase cenzurarea puritană, iar mai tîrziu cea ^puritană (rousseauistă sau izvorîtă din alte ideologii), a lecturii de

Dacă admitem că a existat cu adevărat în istorie o tranziţie de la o ocă a lecturii intensive a unor cărţi puţine (şi omogene cultural) la una expunerii extensive la cărţi multe (şi eterogene cultural), ni se pare utilă reformulare a distincţiei în termenii lecturii şi relecturii. Vorbind despre ctură şi relectură, trebuie să fim pregătiţi să recunoaştem de la bun (ceput existenţa unui paradox în faptul că cele două pot fi complementare divergente în acelaşi timp. într-o situaţie omogenă din punct de vedere pltural, ele tind să fie continue şi complementare. Fireşte, există multe luri de omogenitate culturală, ale căror cauze pot fi multiple. Timp delungat, în Evul Mediu, raritatea materialului de lectură (legată de :umpetea lui, dar şi de controlul exercitat de Biserică) a fost un factor iportant în crearea unui mediu cultural omogen pentru o elită restrînsă, deprinderea de a citi repede, neatent, în mod aproape inconştient fere lucra în bibliotecile şi *scriptoha* instituţiilor monahale, din care s-au Este sigur că deplasarea aceasta de accent a constituit o condiţie esei^scut ulterior primele universităţi europene. De cum s-au manifestat pentru realizările lui Defoe şi Richardson" (p. 49). în istoria publi literaturii de masă din secolul al XVIII-lea pe care a scris-o, Richard Altick ajunge la concluzii asemănătoare privind rolul jucat de roman, evoluţia sa din secolele al XVIII-lea şi al XlX-lea, observînd că „naşterj publicului de masă i se datorează în mare parte romanului" *(The Common Reader,* p. 65).

Nu ne-ar fi însă greu să împingem originile dihotomiei dintre lecflj intensivă şi cea extensivă (inclusiv ale lecturii populare, „cu sco obţinerii unei satisfacţii trecătoare") şi mai înapoi în timp, arătînd, pildă, că multe condamnări ale cititului de plăcere sau pentru dele<#j (opus lecturii cu scopul edificării) aparţinînd puritanilor din al XVI-lea şi al XVII-lea conţin deja ingredientele de bază ale distind] lectură intensivă/extensivă[10]. Dintre aceste ingrediente, cel mai impof este, probabil, suspiciunea puritanilor faţă de orice formă de plăcei] tendinţa de a pune semnul egalităţii între aceasta şi păcat. Dar lectui

ectele democratizante ale tiparului, omogenitatea culturală s-a fluidizat, mare, o putem considera un fel de *continuum* între două extreme

pcale: omogenitate rezultată dintr-un consens liber-consimţit (spre pildă, [1] asociaţiile religioase, politice, culturale sau profesionale de azi) şi roogenitate impusă de sus, de către o autoritate (biserica sau instituţia c'eziastică dominantă, aparatul ideologic sau partidul).

nmul caz, cel al omogenităţii formate prin consens, poate fi ilustrat [1 s era] lecturii literare de felul în care (ideal) generaţie după generaţie de i ori par a fi fost de acord să confere anumitor autori statutul de clasici. nd" - [mtam] *[nsa ca]> l[a] rîndul lor, clasicii sunt şi ei impuşi cititorilor [1r].. • [a nic]* [sa]u imaturi de către şcoală, ca să nu mai vorbim de alte tipuri [n] ?[Üner]i, mai puţin evidente, denunţate de diferitele teorii monden-e[C]e [S.e a'e] "Conspiraţiei", în ceea ce priveşte constituirea canonului, iltumi* [e ec*u]caţiei subliniază faptul că un anumit grad de omogenitate sau de cunoaştere comunitară este indispensabil pentru a se

tenului uc *a.* pune semnul egaiua{ii intre aceasta şi păcat. Uar lectuiMmtea a t' «-uiiuajicic lumuuiuua tait inuiapuiMun [F]vmit. ^ ^

plăcere fusese suspectată şi în universul catolic. Astfel, în Spania secoRo[ns]ti[t] [rıcula] [c]°municarea şi creaţia intelectuală. Astfel de necesităţi au al XVI-lea, condamnarea moralistă a romanelor cavalereşti (carel [U miezul] dezbaterilor recente despre „cultura generală" din SUA

şi, la un nivel mai specializat, au ocupat o poziţie centrală în dezbi aflate în plină desfăşurare referitoare la programa analitică umanisJ învăţămîntul superior, sau la problema canonului literar.

Cel de-al doilea caz, al omogenităţii impuse, generează şi el *A* forme şi posibilităţi. Limitele a ceea ce trebuie sau poate să citea^B om pot fi trasate de standarde auto-impuse sau pot fi controlate direl o autoritate externă, cum ar fi ierarhii unei biserici dominante, an moralei, cenzorii subordonaţi conducătorilor politici ai societăţilor înJ totalitare. în acest din urmă caz, este mai exact să vedem lectura intefl ca pe o lectură forţată, o extensie coercitivă a propagandei, parte din proces mai vast de îndoctrinare. Desigur, lectura forţată poate avea *eîk* opus celui intenţionat: aşa cum se întîmplă

adesea, poate desci credinţa, în loc s-o fortifice, poate crea disidenţă tacită sau vehen| exprimată.
într-un model cultural eterogen, în esenţă democratic, competii pluralist, lectura şi relectura sunt, potenţial, mai discontinue şL conflictuale decît în condiţiile omogenităţii: în principiu, pasiunea lei este insaţiabilă cantitativ şi din punctul de vedere al extensiei, curiozit varietăţii, plăcerii şi atracţiei cvasi-hipnotice cu care un text este capq să-l captiveze pe cititorul mediu. Relectura, care îşi are de mult^ motivaţia într-o angajare personală mai profundă, religioasă sau dej natură, dar care poate fi motivată şi de o atitudine reflexivă şi de dos puternică de a înţelege resorturile textului, reprezintă latura dăruj atenţiei susţinute, a absorbirii sofisticate.

Şapte **Vîrste, locuri şi situaţii**

Abia s-a rostit, undeva, un cuvînt despre plăcerea textului, că doi poliţişti sunt gata să-ţi sară în circă: poliţistul politic şi poliţistul psihanalitic: futilitate şi/sau vinovăţie, plăcerea este fie leneşă, fie deşartă, o noţiune de clasă sau o iluzie. O tradiţie foarte, foarte veche : hedonismul a fost reprimat de aproape toate filozofiile.
ROLAND BARTHES *Le plaisir du texte*

Lectura de plăcere şi vîrsta cititorului

Şcolile critice acceptă, aproape fără excepţie, că istoria este marea inabilă în felul în care cititorul dă sens textelor. Pînă şi cei mai con- -rvatori avocaţi ai intenţiei auctoriale sau ai sensului dorit de autor, **tcredinţaţi** că obligaţia lectorului este să le recupereze în forma lor cea ai pură, vor cădea de acord că diferite generaţii vor avea o lectură [1] [e]ntă a aceleiaşi opere, că dincolo de înţelesul strict lingvistic, opera va [lmi] [totd]eauna o semnificaţie nouă, nebănuită, într-un context istoric ar reacţiile cititorilor şi re-cititorilor contemporani - indiferent de resc sau pretind reprezentanţii criticii normative conservatoare - vor îflu [e]~[extrem] ^[e] variate, ca funcţie a diferiţilor factori psihosociali cu L [îa] directă asupra procesului lecturii. Mă voi ocupa aici numai de odu [la] majore: vîrsta cititorului, locul sau situaţia în care se Dim [le•otUra] [şi] §[enul] (sexul) aceluiaşi cititor.
[nec] [e],[ce'e] [tre]i> factorul cel mai evident este vîrsta. Conştiinţa faptului aţile de lectură diferă în funcţie de vîrsta cititorului se reflectă

în existenţa tipurilor diferite de discurs literar, cum ar fi literatura copii, cu marea ei diversitate de specii şi subspecii narative (b: fantezii *â la* Tolkien sau C.S. Lewis), sau literatura destinată tinerd (romane de aventuri, *science fictiori).* Problemele mari de care vrei mă ocup în acest capitol sunt următoarele: ce şi cum citesc copil plăcere ? Ce şi cum citesc adolescenţii ? Cum citesc adulţii sau oan mai vîrstnici, nu ca indivizi, ci ca membri ai grupului de vîrstă respe<fl Şi - întrebarea cea mai importantă - cum se aplică distincţia dintre le| şi relectură cutumelor de lectură ale diferitelor grupuri de vîrstă ? Mulţi psihologi ai lecturii s-au ocupat de chestiunea relaţiei dintrj şi vîrstă dintr-o perspectivă limitată, concentrîndu-se mai ales a didacticii lecturii. Linia aceasta de cercetare a fost încurajată de *co* importanţă formativă a cititului - în sensul achiziţionării şi dezv deprinderilor de lectură - din fragedă copilărie pînă la începutul adulte. în acest context, lectura literară a fost de obicei consider^ mijloc pentru dobîndirea „culturii generale", condiţie care ajută sirea cititului, mai tîrziu în viaţă, pentru scopuri diferite, inclusiv rea sau divertismentul. Neîndoielnic, aceasta este o finalitate ext dezirabilă a educaţiei lecturii.
Aici însă mă interesează în primul rînd lectura ca activitate -motivată, adică lectura de plăcere. Desigur, tipul acesta de lec este incompatibil cu ceea ce citim (sau ni se cere să citim) la ş< deoarece în multe cazuri bibliografia obligatorie se poate transfer chiar se transformă - în lectură de plăcere. Ca să ne exprimăm jargon mai tehnic, al psihologiei, lectura telică (cititul cu un scop lui însuşi - pentru satisfacerea unei cerinţe, pentru obţinerea inform folositoare, pentru îmbunătăţirea înţelegerii de lectură, pentru a fa anumitor probleme de creştere sau afective etc.) poate deveni ^ sau autotelică, adică să-şi însuşească un scop independent, neprej iniţial, sau să devină un scop în sine, un

proces motivat intrinsec. In este posibil ca şcolile să încurajeze lectura de plăcere, cum se înt cînd profesorii, pedagogii sau bibliotecarii le recomandă elevilor am cărţi ce pot fi citite ca amuzament, încercînd să potrivească presu] nevoi sau dorinţe ale acestora şi conţinutul anumitor cărţi. Cil acestea, mă voi concentra aici asupra lecturii efectuate în afara sista educativ, necălăuzită - dacă nu complet ne influenţată - de el.

Cercetînd relaţia dintre lectură şi vîrstă, mă voi prevala de rezultate pertinente la care au ajuns studiile existente de psihologia *l* de plăcere, dar va trebui să improvizez în mare parte, să risc aproî

ipoteze neverificabile ştiinţific, însă care mi se pare că merită să fie ferite cititorului pentru validarea introspectivă, informală, a eseului meu.

tjate că într-o bună zi psihologii şi sociologii profesionişti ai cititului vor alua problemele atinse de mine în acest capitol cu instrumentele ştiinţifice iecvate, inclusiv chestionare, analize statistice ale testărilor, studii de caz. Cercetările de acest fel ar putea recurge la o abordare din perspectiva reşterii şi maturizării cititorului, asemănătoare cu cea propusă de J A. Appleyard în cartea *Becoming a Reader.* Appleyard aplică chestiunii icturii în funcţie de vîrstă un model de scheme cognitive derivat din pistemologia genetică a lui Jean Piaget, dar întărit semnificativ cu lemente împrumutate din psihanaliză (în special din consideraţiile lui :ik Erikson privind copilăria şi societatea şi căutarea identităţii de către lolescent) şi din psihologia analitică a lui C.G. Jung (mai ales conside-iţiile lui Jung cu privire la tiparele arhetipale ale imaginaţiei umane). în tudiul său, Appleyard defineşte cinci roluri tipice ale cititorului, în funcţie ^e vîrstă: (1) cititorul ca jucător, mai exact ca jucător *simbolic* - cores-funzînd vîrstei preşcolare, cînd experienţele de a asculta poveşti citite de llţii, de a fantaza şi de a participa în diferite jocuri în care pretinzi că eşti iltcineva sunt continue şi se susţin reciproc; (2) cititorul ca erou sau :roină - corespunzînd unei vîrste ceva mai înaintate (7-l1 ani), cînd :opilul citeşte de bunăvoie mai ales poveşti de aventuri şi tinde să se lentifice cu eroii ficţionali; (3) cititorul ca gînditor - corespunzînd adoles-inţei, cînd lectorul tînăr începe să reflecteze asupra caracterelor ficţio--ile, motivaţiilor şi sentimentelor ce diferă de ale sale, străduindu-se să itabileascâ o conştiinţă mai puternică a identităţii sale proprii; (4) cititorul •a interpret - corespunzînd anilor de facultate şi de după facultate, cînd ctitorul educat, avînd conştiinţa interpretabilităţii textului literar, se sileşte . [m]î[e]leagă şi să articuleze o interpretare valabilă, printre multele osibile; (5) cititorul adult, „pragmatic", adică persoana ajunsă la maturi-ate deplină, capabilă să deosebească finalităţile multiple ale lecturii -P [lnd're]a de informaţii, de satisfacţii intelectuale şi estetice, deconectare -care, de regulă, preferă proza non-ficţională (istorie, biografii) celei de cel [a*kle> 'ar m] perimetrul ficţiunii preferă textele dominate de personaj [su]~ . [Omi]nate de acţiune.

Tipologia evolutivă a lui Appleyard este Estici [^ex'k^ ca sa] permită cititorilor maturi să sintetizeze caracte-l [e] majore ale lecturii vîrstelor precedente:

comh' -[Va]^e 'm[P°rta]ntă care se poate face despre lectura adultă este că ea
într-o [a ^1 „re§ru]P[eaz]ă toate modalităţile de citire care au contat pentru individ
aţj[o]|[e] [la*a] Petrecută în tovărăşia poveştilor. Sunt prezenţi copilul, junele,
[ntu'' ce]l ce studiază literatura - experienţele tipice ale tuturor acestora

fiind disponibile pentru reciclare şi refigurare, ca parte a reacţiilor co pe care le au adulţii faţă de ceea ce citesc. (...) Dar [cum remarca C.S. nu este vorba de o simplă adiţiune : „Acum îmi plac mai mult basmelea în copilărie : fiind capabil să pun mai mult din mine în ele, este firesc săi din ele mai mult" (p. 164).

în termeni generali, nu putem să nu fim de acord cu Appleyal fazele timpurii ale evoluţiei cititorului nu sunt pur şi simplu lăsa urmă, ci sunt subsumate, în mod continuu şi diversificat, noilor moda de lectură caracteristice etapelor tîrzii. Voi încerca să tratez aci chestiune foarte importantă dintr-o perspectivă oarecum diferi» perspectivă pentru care fenomenul relecturii este la fel de centrala fenomenul lecturii propriu-zise.

„încîntătoarele lecturi ale copilăriei"

Anecdota lui Vigny repovestită la sfîrşitul capitolului 5 sugerează J
putea exista o legătură - şi încă una oarecum perversă - între reci™
vîrsta a treia. Contrastul dintre lectură şi relectură implicat în prezenta
făcută de Vigny lui Royer-Collard ar putea fi explicitat, cum de an
propune un comentator, prin sublinierea faptului că bătrînul academia

considera „relectură o activitate (...) ce ţine de o vîrstă cînd omul dew rezonabil din voia naturii, simpla lectură fiind echivalată cu vreun fii destrăbălare incompatibilă cu bătrîneţea" (Bernard Abraham, *Âpropok la relecture,* p. 83). Se vede de la o poştă că o contrapunere comica acest soi ţine mai mult de intenţia polemică avută de Vigny cîndl portretizat pe Royer-Collard, decît de problema complexă a modului care vîrsta poate influenţa sau forma modalităţile de lectură. Fapt este toi că şi alţi cercetători ai lecturii au asociat recitirea cu bătrîneţea. Asfl Emile Faguet - un critic universitar francez celebru la cumpăna veacuJ dar astăzi aproape complet uitat - îl pomeneşte şi el pe Royer-CoM trăgînd concluzia că „recitirea este, într-adevăr, o plăcere de om bătrf *(L'Art de lire,* p. 151). El argumentează în felul următor: recitirea fl o formă a amintirii, poate fi asemănată, în consecinţă, cu actul „deM citi memoriile personale, fără să te fi trudit vreodată să le scrii*| avansează ideea, care nu poate să nu intrige, a autobiografiei cititorul sau mai degrabă a re-cititorului: „îţi poţi compune foarte uşor o auto! grafie", notează Faguet, „comparîndu-ţi impresiile de lectură de la difel vîrste; ar rezulta o autobiografie ce s-ar putea intitula *Recitind* . *ntY* (p. 159). Mai aproape de noi în timp, Charles Grivel a creionat h tretul re-cititorului nu numai ca om bătrîn, ci şi ca unul cam ursuz: [le reliseur est un personnage amer" *(Les premieres lectures,* p. 134).

Să fie însă adevărat că relectură este o caracteristică a bătrîneţii ? Nu ea Aşa cum copiilor le place să li se spună povestea lor preferată în etate rînduri (chiar şi cînd o cunosc pe dinafară), şi cititorilor tineri se ie că le place să citească de mai multe ori cărţile lor favorite, ca să :pete (captivant şi totodată liniştitor) experienţa unei implicări ce frizează no-hipnoza. Acest tip juvenil de recitire se deosebeşte atît structural, cît fenomenologic, de redescoperirea matură a textelor pe care aceeaşi ersoană s-ar putea să le fi parcurs în tinereţe, poate fără tragere de îimă, ca o temă şcolară plictisitoare dată pentru acasă, precum şi de alte puri de relectură matură, reflexivă. Se poate spune, într-un sens general, a adevăraţii clasici - inclusiv numeroşi clasici ai literaturii pentru copii, recum *Alice în ţara minunilor* de Lewis Carroll, ca să nu mai vorbim de |ărţi pe placul copiilor, dar nedestinate lor, precum *Călătoriile lui Gulliver* le Swift sau *Robinson Crusoe* al lui Defoe - sunt (re)citite şi (re)desco-jerite mai corect la vîrsta matură. (Fireşte însă că maturitatea nu trebuie egată de vîrsta cronologică a persoanei: există maturizări precoce şi naturizări întîrziate.) „Orice citire a unui clasic este de fapt o recitire", >bservă Italo Calvino în „De ce să-i citim pe clasici?" *(The Uses of Aterature,* p. 128) şi tot el adugă că „în tinereţe, lectura poate fi nepro-uctivă, din cauza nerăbdării, a distragerii atenţiei, a lipsei de experienţă". "robabilitatea ca tineretul să-i citească pe clasici aşa cum se cuvine »nu... din datorie sau respect, ci numai din iubire") este redusă. Este 5'gur că cititorii juvenili se vor întîlni cu autorii clasici la şcoală, dar, cu rare excepţii, ei nu vor izbuti să stabilească „raportul personal" esenţial cu Uiva dintre ei decît mult mai tîrziu. „Şcoala trebuie să-ţi dea posibi-ea să cunoşti, bine sau superficial, un număr de clasici, dintre care - u cu referinţă la care - să-ţi poţi alege ulterior clasicii *tăi.* Şcoala este r igată să ofere instrumentele cu care se fac opţiunile, dar opţiunile care Rntează sunt cele făcute în afara şcolii sau după şcoală" (p. 129).

acă ne concentrăm asupra relaţiei dintre lectură şi vîrstă, aproape tabu ni se va trezi amintirea, încă vie în sufletele celor mai mulţi L re n01. a „încîntătoarelor lecturi din copilărie", a acelor cărţi pe care tin S evocă atît de poetic în prima parte din importantul său eseu de din *A* ^*Ur* 'a *Jecture* (una dintre primele anticipări ale tonului şi tematicii *Q rec herche du temps perdu,* care este un roman despre lectură în în care este unul despre timp). Majoritatea sunt cărţi pe care

Cititorul copil

Iportret mai complet al cititorului în copilărie. Pentru copil - inclusiv litru copilul întîrziat sau pentru adolescent - lectura pasionantă pare să o extensie (mai mult simbolică) a jocului şi a fantazării - o extensie ică aceste activităţi mentale la un nivel înalt de complexitate şi întrucît lectura implică întotdeauna şi muncă (poate muncă ridică
nu le recitim în sensul reflexiv al cuvîntului (adică pentru că ne-ar pro™ la recitire, plăceri reînnoite şi pătrunderi neaşteptate ale Înţelesului adine) , ci pe care le mai frunzărim din cînd în cînd, cum zice Pr$_{o}$l „din simplul motiv că sunt unicele calendare pe care le-am păstrat! Ideea auto-hipnozei este un punct de plecare propice pentru a desena
zilelor ce s-au scurs şi sperăm să vedem, reflectate în paginile lor clădi " ' ' '' ""--------' *-------- ''"''" D~"*~" '"""" ~ '""*"""
şi lacurile ce nu mai există" *(On Reading Ruskin,* pp. 99-l00) s acestea, s-ar putea spune, nu atît de mult texte reamintite cît prefc pentru amintire, ocazii de a încerca să reexplorezi unele spaţii ale m$_{eil}$
nei, sa retraieşti anumite evenimente şi impresii din trecutul tău persoi tisticare. muutu «.ua. -^w»----------,---------- .,-
care a coincis în timp cu citirea lor. lizibilă, poate „joc de-a munca", dar muncă totuşi, uneori chiar muncă
am păstrat sau nu am păstrat în memo «0- as*ăzi multi copii preferă Să SC Uke la televizor' televiziunea
cărţilor, fanteziile noastre retrospective ^plinind unele dintre funcţiile lecturii cu numai o fracţiune de efort, pot atribui o importanţă disproporţionată - disproporţionată cel outin iind însă pe dinafară, în acelaşi timp, nişte ingredienţi esenţiali ai stani
"~"-:----------'" " ' ..... . confort intelectual a copilului-cititor (majoritatea psihologilor şi a
iticilor culturali sunt de acord că lectura stimulează creativitatea într-o ăsură mult mai mare decît privitul pasiv la televizor). Oricum ar sta lucrurile, este cert că trebuie să existe anumite caracte-istici ale lectorului copil sau adolescent tipic, cititor din plăcere (opus [ctorului refractar sau leneş, sau pur şi simplu lipsit de abilităţile necesare). >e obicei, copiii cititori posedă o imaginaţie bogată şi o înclinaţie inătoasă spre visarea diurnă. Lectura, aş spune, este pentru copil şi dolescent o cale de a-şi îmbogăţi viaţa imaginară şi de a-şi forma ceea ce iumeşte J.L. Singer „priceperea de a visa cu ochii deschişi" *(Daydreaming,* ' 189). Materialele găsite în cărţi (formule, expresii, personaje, aventuri naginare cu situaţii pline de suspens, salvări ca prin urechile acului, Ixtremităţi ale pericolului sau triumfului) devin hrana imediată a fanta-ării. Relevant, în această privinţă, este şi conceptul lui Gaston Bachelard fl reverie şi *reveur,* sau visătorul cu ochii deschişi al său, descris în i *etique de la reverie* şi în alte eseuri de fenomenologie a imaginarului, pxtrem de utilă pentru înţelegerea necesităţilor cititorului copil sau adoles-fent este teoria bachelardiană a „funcţiei irealului". Bachelard nu atribuie ceasta funcţie unei vîrste strict delimitate, ci sugerează posibilitatea ca f^{a}.^{sa} ^{fle} un fenomen de durata unei vieţi: în mod semnificativ, el continuă Pnn a"§i explica propria-i „foame" de lectură de la bătrîneţe şi delectarea Care o găsise într-o „viaţă dedicată cititului" *(une vie de lecture)* ^°cînd respectiva funcţie (p. 23). Totuşi, funcţia irealului - nevoia pe
Icare ° ^*mt* intelectu l de proiectări şi idealizări ireale, imaginare, fără de pli$_{cti}$^{ar} ^{exista} riscul să-şi piardă echilibrul şi să cadă pradă angoaselor, dj$_{n}$ ^;^{lu}' chiar nevrozei - este mult mai importantă la copii şi adolescenţi, ^{ni} P^{e} care le voi explica în partea a III-a. Fireşte, nevoia de ireal
___ _.^* v/jyv/i jiwimta L-Ol jJULilî
ce priveşte valoarea intrinsecă a majorităţii cărţilor în chestiune, daci fi să fie evaluată retrospectiv de şinele nostru matur. Rămîne însă realitate că simţul identităţii personale şi al cunoaşterii de sine ne es strîns legat de priceperea de a citi şi de primele lecturi din copilărie, *i* cum Jean-Jacques Rousseau, inventatorul autobiografiei moderne, sugera într-un text des citat de istoricii lecturii: „Nu ştiu ce am putut face pi la vîrsta de cinci sau şase ani. Nu ştiu cum am învăţat să scriu ; nu-i amintesc decît primele lecturi şi efectul pe care l-au avut asupra mei acela este momentul de cînd îmi datez conştiinţa neîntreruptă desp mine însumi"[2].
Putem oare merge atît de departe îneît să afirmăm că însăşi copii este în esenţă un „concept" al lecturii[3] ? Da, cred că am putea, mai dacă, în măsura în care este o invenţie

literară romantică sau un copilăria depinde la fel de mult de lecturile *din* copilărie ca şi de led *despre* copilărie. Mai mult, cititul despre lecturile copilăriei ne ajută i reamintim, poate chiar să recreăm, sentimentul de îneîntare pe ca l-au produs anumite experienţe de lectură acaparatoare, cvasi-hipnc trăite cu mult timp în urmă. Şi chiar dacă nu le-am trăit cu adevăra le putem imagina, în special dacă ceea ce citim despre lecturile copil* este un text de Proust - cel citat de mine sau orice fragment relevant] extins din *Â la recherche du temps perdu* (cum ar fi evocarea lui *Fran le Champi* de George Sand, citită de copilul Marcel sau citită Iu către mama sa), ori din *Jean Santeuil*[4]*.* Ca să folosesc o meta proustiană-cheie: asemenea texte sunt ca lentilele prin care un îrw orizont al experienţei, real sau posibil, devine, ca prin magie, recuperafl ele reprezintă lectura ca descoperire a sinelui.

J

tilă [de Lentarea

u orice este permis: vor fi acceptate incompatibilităţile uriaşe de experienţa cotidiană şi definiţiile uzuale ale realităţii, cum ar fi entarea fiinţelor şi situaţiilor fantastice ca fiind ficţional adevărate apelul la un lanţ extraordinar de coincidenţe, dar vor fi cenzurate mcordanţele minore sau detaliile false abia observabile. Cu alte cuvinte, torii tineri ai povestirilor învaţă fără efort atît regulile psihologice, cît je cele generice ale adevărului ficţiunilor: caii înaripaţi şi animalele bitoare vor fi ficţional adevărate în basme sau fantezii, dar nu şi în *ence fiction* ; magicienii şi uriaşii vor fi ficţional adevăraţi în fantezii, nu şi în romanele detective. Un cititor tînăr va accepta fără să cnească ideea că cineva îşi poate vinde umbra în schimbul pungii lui rtunatus (punga legendară, cu o cantitate inepuizabilă de bani de aur), • va fi contrariat, să spunem, de schimbarea inexplicabilă a culorii hilor eroului. (Problema, mult mai vastă, a adevărului ficţional şi a :dulităţii cititorului o vom dezbate pe larg în partea a IlI-a.)

Tipuri de vîrstă ideală a cititorilor şi (re) cititorilor

Conflictul dintre diverse tipuri de lectură şi relectură poate fi exprimat termenii tipurilor de vîrstă ideale (metaforice). Modelul lectorului .plicit va fi atunci copilul sau adolescentul - copilul sau adolescentul re supravieţuieşte în noi, în fanteziile noastre, în curiozitatea noastră, în pacitatea noastră de uimire, fie ca visător freudian, fie ca o versiune a crezător-naivului *reveur* al lui Bachelard. Prin contrast, modelul (re)citi- [T]ului reflexiv este o *persona* matură, dar una a cărei vîrstă reală nu 'ate fi şi nici nu trebuie să fie specificată. Ceea ce încerc să sugerez aici, ceea ce-i priveşte pe cititorii adulţi tipici, este o atitudine mentală nnrnlX .... _-'_ _ 1 _ _-i poate fi satisfăcută şi prin alte mijloace decît cărţile (ca să nu mai „ de volumele de poezie, dragi lui Bachelard la bătrîneţe): filme, viziune, desene animate sau chiar modalităţi libere, neîndrumatt visare şi construire de castele în Spania. Sunt convins, cu toate ace; că lectura rămîne calea cea mai constructivă şi stimulatoare de satisfj a funpţiei irealului, pentru că ea creează un echilibru delicat, apjţ magic, între activitatea mentală şi odihna mentală.

O importantă caracteristică a lecturii de plăcere din copilărie şi adq cenţă este faptul că, aproape sigur, ea nu are nici o legătură cu şcoala dimpotrivă, cititorii din acest grup de vîrstă vor căuta - proporţiom inteligenţa şi cu spiritul lor de iniţiativă - să pună mîna tocmai pe că pe care *nu* sunt încurajaţi să le citească la anii lor: lectură „de duzi care se înghite cu febrilitate (romane de scandal, *science fiction,* rom poliţiste, scrieri vag sau dur pornografice), dar şi, la extrema ceals cărţi mai dificile şi mai provocatoare, despre care se crede că nu le p pe plac sau că nu le pot înţelege corect (printre ele, chiar şi unii clasic le vor fi recomandaţi la şcoală mai tîrziu). Prin urmare, cititorul adc cent tipic,

lacom sau vorace (să observăm predominanţa metaforelor leş de hrănire ce sunt aplicate îndeobşte lecturii), se va delecta cu o hi| eterogenă, constînd din cîteva genuri preferate - de obicei, cărţi scj după o anumită reţetă, romane populare, extrem de captivante - dar şi excepţii surprinzătoare.
Legată de „voracitatea" cititorilor adolescenţi este tendinţa lor d citi - sau de a reciti - foarte repede. Una dintre regulile cardinale codului lor informai de lectură de plăcere este, pare-se, viteza: vii adecvată pentru a fi „transportat", pentru a intra în ceea ce s-ar pij numi o „transă de citit". De aceea, cu puţine excepţii, lectorii tij manifestă tendinţa de a fi cititori iuţi, care sar fără remuşcare pi „ . ^„^..v ^ vmn«" —»^ ~y*~*,----------
dificultăţile minore ale textului, de dragul efectului total al actului lectţ ierală, un mod de a privi, o propensiune spre revizitarea locurilor pe al acelei implicări cvasi-hipnotice care ar deveni imposibilă dacă ar e?P[r]e le-au mai vizitat şi spre retrăirea experienţelor deja trăite, nu de ---------' - ..... [a]§ul repetiţiei (atît de apreciate de cititorul copil sau adolescent), ci de
[ăc]erea acelei diferenţe subtile, paradoxale, contrariante care i se relevă [Jmai] unei minţi mai mature, mai aplecate spre reflectare. La sfirşit, ne
prea multe întreruperi, întîrzieri, ocolişuri, investigaţii îndelungate p*[1] clarificarea detaliilor obscure.
Cititorii adolescenţi mai dau deseori dovadă de ceva ce aş „naivitate metodică", arătîndu-se dispuşi nu numai să suspende ne! derea, ci şi să creadă tot ce li se cere (sau socotesc ei că li se cei* creadă pe durata unei lecturi plăcute, cuceritoare. Această naivitate[1] „de metodă" în sensul că nu are o cauză naturală, ci este indusă chi^ text, uneori de reacţiile altor cititori (colegi sau prieteni care au *t* mandat cartea descriindu-i efectul). „Jucată", interpretată ca un prefăcută, naivitatea metodică posedă o logică proprie, specială şi
ţ mai mature, mai aplecat p ş
[m] imagina o persona mai vîrstnică, care citeşte şi adesea reciteşte cu ' P[u] unei fantazări retrospective, pentru a recîştiga stăpînirea unor lumi L[1Ol])[ale] ameninţate de uitare. Tipologia aceasta fiind metaforică, vîrstă
Pre'[8lCă 'Cală nu contează]-
[te] [Su]P[Un]înd că perioada de ucenicie într-ale dobîndirii ştiinţei de
[a f]°st depăşită, cititorul copil sau (re)cititorii mai vîrstnici pot ' [ca] *rol*[ur]^ succesiv sau simultan, mai timpuriu sau mai tîrziu în

deloc ^ '57' -u sa dispară
Este de asemenea posibil ca unul dintre ei să nul [ţ de] aventuri de tot soiul, care citeşte febril, stăpînit de o curiozitate 'ară la un anumit moment - cititorii ce îmbătrînesc îjff [să] insaţiabilă, de cea mai intensă dorinţă de a trăi experienţa (la a de a se juca de-a „ce-ar fi dacă". Dar tipologia citita,,,!'fanteziei) unor situaţii noi şi de a călători, în închipuire, prin
citeşte febril, stăpînit de o curiozitate
„^„[1U *ia* U1I] auuiim moment - cititorii ce îmbătrînesc Î«I' [să] insaţiabilă, de cea mai intensă dorinţă de a trăi experienţa (la pierde; capacitatea de a se juca de-a „ce-ar fi dacă". Dar tipologia citiţii ,[u)]'fanteziei) unor situaţii noi şi de a călători, în închipuire, prin şi treicmtorilor propusa aici nu exclude în nici un fel posibilităţi Luri noi exotice. între copilul mic şi adolescent se situează cititorul tipurile sa coexiste în acelaşi ins m nmhohii f^[to f] " . '«iversun H , ____r
.„„.„ „„„•__
tinnrl " - - ^i-iuuc m mu un rei pOSlDlltatM[versu]ri noi, exotice, muc VAJJJIIUI >mv $1 «u^v^w^ »*. ^—~----------
purne sa coexiste în acelaşi ins, caz probabil foarte frecvent. Mai] i [ca]re nu percepe deocamdată existenţa unui conflict între magia irecvente mi se par a fi cazurile „pure", cum sunt cei care refuz|L[etâri]i [şi] curiozitatea pătimaşă de a trăi noi aventuri ficţionale, de a avea
ă. să *1:* „v^rifinte de lectură. Acest cititor copil îşi va citi deci cărţile favorite

p cazurile „pure, cum sunt cei care re
principiui să cuească (Royer-Collard) sau, la cealaltă extremă, teasca._Un exemplu pentru cea de-a doua situaţie sunt cititorii care cu incapaţinare să recitească o carte ltii f
_ p pentru cea dea doua situaţie sunt cititorii care J
cu incapaţinare să recitească o carte altminteri foarte atrăgătoj roman poliţist ce poate omorî plăct ît l i
noznatea panmaşa ue a uai HUI avcmun nvjiuaau., w Ei experienţe de lectură. Acest cititor copil îşi va citi deci cărţile
dată şi încă o dată, dar va explora în acelaşi timp, cu grabă şi
• • /-. ____.____;6
ta |/ v— *- ---- -
•luptate, teritorii ficţionale noi .

~ *"""- aiuiuincii ioane atrăgătoare
roman poliţist ce poate omorî plăcut cîteva ore goale), dacă bănuie* au citit-o deja. Pentru astfel de oameni nu contează, se pare că au, tot ce era legat de prima lectură a cărţii, în afară de faptul că ea a loc: o carte deja citită este pentru ei ca ziarul de ieri[5]. Ei urăsc ii I
^nt tin1' ^ î§man" redtirii "U SUnt niciodată c°Pi»; mai curia ! Diferenţele de virsta dintre cititori şi concePlmc ^uic^ux.™ u,.»-sunt copii imbatrimţi, care citesc sporadic, pentru a-şi omorî tiraj ESpre realitate şi irealitate, nevoile imaginarului, tiparele aşteptărilor
lut vitalitatea ii anstituie doar una dintre variabilele majore de care trebuie să ţină seama antivaf *c|p* niărv to^a o /VoMAr-tiirii litprarp O variabilă de imDortantă eeală este aceea
oameni în care copilul lăuntric s-a zbîrcit şi şi-a pierdut vuantaiea II ginaţiei, prospeţimea simţirii, capacitatea de a se lăsa captivat de place
lecturii roman^inr
lecturii romanelor.
cum am arătat

T f J> COpi" ÎŞÎ reCiteSC adCSea Căr^ile fJ

sa fie fascinaţi de ele chiar şi cînd le cunosc apro J
u toate acestea trebuie ă f d !

Locuri: un condamnat politic reciteşte Proust

Diferenţele de vîrstă dintre cititori şi concepţiile corespunzător diferite ipre realitate şi irealitate, nevoile imaginarului, tiparele aşteptărilor anstituie doar una dintre variabilele majore de care trebuie să ţină seama teorie a (re)lecturii literare. O variabilă de importanţă egală este aceea locului în care se desfăşoară activitatea de lectură şi a situaţiei personale cititorului. Prin „loc" înţeleg aici, simultan, spaţiul *fizic* sau mediul - ormitorul, sufrageria sau biroul de acasă, biblioteca publică, aeroportul
dinafa ~ C *" ~~ "" ^"ai }1 ^U1U ie cunosc aproape lormitorul, sufrageria sau biroul de acasă, biblioteca publică, aeroportul
ac 1 • • :U.°ate,acestea' trebuie să facem deosebirea dintre citilau avionul, gara sau trenul, sala de aşteptare a cabinetului medical, eia§i cărţi de cîteva ori, cum procedează copiii, cu scopul repeJpitalul, închisoarea şi aşa mai departe - şi snatiul *social,* deoarece unei rantezu favorite (identitatea reconfortantă a experienţei fiind elpaţiile fizice au toate o definire socială, care k
... v_____w« iwuiuuiuiuiii a experienţei înnd {
mentul esenţial) şi (re)citirea meditativă, care presupune unele capacil critice şi un grad destul de înalt de conştiinţă de sine. La (re)citirea
ultimul *tin* roliiA»» .----------
___r____u v.v .^.viuia apcuiiii; urmăreşte nu re-
tarea unei experienţe identice, ci exact contrariul, descoperirea tfj posibilităţi ale textului nebănuite prima oară, care se pot dovedi cruci pentru un intelect predispus la jocul interpretativ al cufundării în Iectu **Se întelece ră în roalît-ato />;♦:♦„—i-----•<**
paţiile fizice au toate o definire socială, care le colorează conotaţi
'lus, locurile de citire şi recitire ne sugerează, mai mult sau mai puţin,
• . J -------»"'«. v-»iv. picaupune uneie cap^»"u;>> locurile de citire şi recitire ne sugerează, mm mim sau mai pui
îce şi un grad destul de înalt de conştiinţă de sine. La (re)cit»ituaţii personale tipice şi predispoziţiile corespunzătoare acestora, imui tip, reluarea unui proces

de lectură specific urmăreşte nuM[far]a diversităţii imprevizibile şi neînregistrabile grafic a dispoziţiilor; tarea unei experienţe identice, ci exact contrariul H™™^.:__ ndiviHnoi» „„..„ :-fl..„_♦„„,* ;„„„M₀„„„„ ^o^tio r-ititomini Astfrl *e*
in
mprevizioue şi neinregisiraone gram; a uispiiii»^ pur ndividuale, care influenţează întotdeauna reacţia cititorului. Astfel, este !°arte probabil că vom citi sau reciti diferit aceeaşi carte, în funcţie de '"'•"' unde se desfăşoară lectura: în confortul de acasă, într-un spaţiu **i;<->t<»^s on,, ~₀ „io;o în *ii,-ont3'> într-un «ainn rte snital.**
nteiect predispus la jocul interpretativ al cufundării în lecti)f[ocul] unde se desfăşoară lectura : în confortul de acasă, într-un spaţiu ie înţelege ca m realitate cititorul copil sau adolescent este multr|[public] (la bibliotecă sau pe plajă, în vacanţă), într-un salon de spital.
, "[v<]r[s]„[c] ^ [m] ««"rate cititorul copil sau adolescent este multf [put)llc] da bibliotecă sau pe plajă, în vacanţă), într-un salon de spital, complex decit tipul simplificat schiţat aici. Pe de altă parte, exist* [mtr]-° celulă de închisoare.
piui mai mic căruia n place să asculte aceeaşi istorioară, repove* | [Dlfi]cultatea şi complexitatea problemelor legate de locurile şi situaţiile
eara de seara. Copilul respectiv va protesta la cea mai mică schimbare [e lectur]ă nu trebuie să ne împiedice să le acordăm toată atenţia cuvenită.
conţinut sau variaţie de formă - o ocurenţă tipică în care Freud identtf [0 ar cu™]? Chiar dacă există mărturii scrise despre reacţia specifică la
un caz de „compulsiune repetitivă". Situaţia se poate explica însă [ş]i f" [Carte]----------.....-• " - -
bine prin referire la „obiectul tranziţional" al lui Winnicott un obiect care se cramponează copilul pentru a se proteja de teama despărţirii * părinte sau a fantasmei abandonării. (Ceea ce nu însemnă că respecf" copil va refuza neapărat să asculte poveşti noi.) Pe de altă partej exista şi tinărul aflat abia în pragul adolescenţei, mereu hulpav ' cart """ ' *~[mar daca] există mărturii scrise despre reacţia specmca ia u nch' [nUme]' citită în împrejurări specifice - bunăoară, Proust citit într-o , [Cu °are] Politică sovietică la începutul celui de-al doilea război mondial P[rou e] P°[ate] aduce la acelaşi numitor cel ce cercetează receptarea lui neobis' [mai ales] atunci cînd par a fi atît de extrem de singulare, de maj[Or]j[t Ue]' [cn]iar literalmente stranii? Critica literară, inclusiv [a] criticii orientate spre cititor, are tendinţa de a ne oferi lecturi

ale operelor literare nu numai convenabil de acronice (adică atempl [)bse]rvăm în trecere că, spre deosebire de vîrstă, locul şi starea cititorului
în sens fenomenologic), ci şi atopice (nelocalizate). Nu este nevoie^ , [sU]nt foarte compatibile cu tehnicile cercetării psihologice contempo-
arăt că sensibilitatea la contextul istoric - atît al genezei, cît şi al recd [ne] Studiile efectuate în acest domeniu au analizat cu precădere virtuţile
literare - este de cînd lumea o cerinţă acceptată a lecturii critic-refM [ra]peutice şi efectele de reabilitare ale lecturii pentru şcolarii cu probleme
dar prin aceasta nu s-a înţeles decît rareori luarea în consided . dezvoltare sau pentru oamenii închişi în instituţii ca spitale de nebuni
factorilor atît de ostentativ extratextuali ca vîrsta, localizarea sau! închisori - de aici ivirea unei noi ramuri a biblioteconomiei, „biblio-
personală a cititorului real. Nu există dubiu totuşi că delimitarea J [r]apia"[7]) Exemplul meu (ales şi pentru că Perec, în tipologia sa destul
factori care complică lucrurile este justificată, dacă nu şi necesară, a : extinsă, ignoră această situaţie) este de două ori atipic : mai întîi, el se
cînd se discută o operă literară. Luarea în considerare fie şi nd feră la lectura efectuată în condiţii de deprivare fizică.şi morală extremă,
cititorului implicit sau „textual" - cititorul al cărui profil este înscrj itr-un brutal sistem de detenţie politică (cel din Rusia stalinistă); în al
mult sau mai puţin exact chiar în text - frînează considerabil, poate] ailea rînd, a fost furnizat de un martor extraordinar, scriitor şi cunoscător
insuportabil, actul critic. Studiile de receptare, cu marea lor al literaturilor scrise în cîteva limbi, prin urmare nicidecum un cititor de

acordată detaliului istoric, introduc protocoale de lectură şi procedl nd. Dar atipicul spectaculos de acest fel are avantajul de a însufleţi şi a
expunere critică şi mai greoaie, şi mai lente. încercarea de a adăd iun caracter dramatic polului său opus, tipicul, relevînd analogii profunde.
palmaresul receptării nişte lecturi improbabile, îndepărtate, exotice, | duce chiar la paralizia critică totală. ^^
Totuşi, cred că acel „unde" al lecturii - oricît de mare ar fi dificuB de a-l localiza pe hartă - merită să fie cîntărit, dacă ceea ce vrei înţelegem nu este soarta unei opere anume sau a unui anumit gr« opere, ci însuşi procesul de lectură, în care sunt cuprinse şi influB majore ce modelează construirea sensului de către cititor. Interesul pi această zonă de relevanţă a fost slab - cu excepţia celui arătat de scrii într-un eseu foarte inteligent şi spiritual dedicat aspectelor „si -fiziologice" ale lecturii *(Lire: Esquisse socio-physiologique*, în *Pm Classer),* Georges Perec propune o tipologie informală care folcj ebănuite, între cele două. Aleksander Wat îşi rememorează momentele tieie ale vieţii - inclusiv experienţa din Gulagul sovietic - în *My Century,* lemorii postume bazate pe conversaţiile înregistrate pe bandă de magne-ifon purtate cu Czeslaw Milosz (discuţiile dintre cei doi emigranţi au Uit loc la Berkeley, în California, între 1964-65). Reflecţiile lui Wat pspre lectura în închisoare se înscriu în descrierea detenţiunii sale la fichisoarea Lubianka din Moscova, în 1940-41. Arestat la Lvov, imediat lupă invadarea Poloniei răsăritene de către Armata Roşie, el a fost ţinut îtva timp într-o temniţă unde „era o infracţiune să posezi o bucată de îrtie", înainte de a fi mutat la Lubianka, unde, surprinzător, pe vremea iceea deţinuţilor li se permitea să citească. Librarul închisorii îşi făcea
rubrici de clasificare de tipul „intervale temporale" (cititul în timf Ondul o dată la zece zile> aducînd volume diferite din care să-şi aleagă aştepţi - la coafor, la dentist, la o coadă de bilete), posturi sau activî *'f*[lm]*|n* ceea ce doreau să citească - filozofie, literatură, chiar teologie, „corporale" (cititul în picioare, cititul la masă în timp ce mănînci, îfli *[r] ~ iarăşi surprinzător - nu şi marxism. Wat spune următoarele despre cînd încerci să adormi, pe closet ca Leopold Bloom al lui Joyce dinff ^[nţa] literaturii marxiste: „Colegii mei de închisoare veniseră cu o
;[x]Plicaţie foarte inteligentă: lipsea [literatura marxistă] numai ca să-i
celebru episod al romanului *Ulise)* şi ceea ce numeşte el, impr „spaţiul social". Ultima categorie cuprinde subdiviziuni ca „transp^ public" (navetiştii citesc în autobuz sau în metrou), „voiaje" (lectutf tren sau în avioane - *litterature de gare)* şi „altele" (cititul de vacanţa „cititul cînd eşti bolnav, acasă, la spital, în convalescenţă"). „Acesta conchide Perec - „sunt întrebările pe care le pun şi cred că n-ar fi W| de importanţă ca scriitorii să se gîndească puţin la ele" (pp. 1: întrucît ne-ar fi imposibil să tratăm aici cu seriozitate aspectele ale unei chestiuni puţin studiate de psihologi, specialişti în lecturi teoreticieni literari, ne va fi suficient un exemplu pentru a demonstţ* importanţă dramatică poate avea factorul loc în procesul total de (re)c[lll]j
asca pe anchetatori, oameni nu prea deştepţi, să fie combătuţi cu rgumente de sorginte marxistă" (p. 203).
[e]ctura în închisoare a devenit ceea ce scriitorul respectiv nu ezită să m termeni exaltaţi, cvasi-religioşi, „una dintre experienţele nţai memorabile din viaţa mea. Nu pentru că ele [cărţile] mi-au oferit spirituală, ci pentru că (...) m-au influenţat mult, m-au tranşau format. Este vorba despre felul în care am citit acele cărţi: Propiat de ele dintr-un unghi complet nou. Din acel moment am 'ucru[r]:i » [ln]îelegere total nouă nu numai a literaturii, ci a tuturor (P- 203). Poate nu este întîmplător că prima licărire a ceea ce

4

ISTORIE, PSIHOLOGIE, POETICĂ

avea să fie o schimbare atît de profundă a concepţiei despre existenţlH ;[al fantezistului naiv, dar puternic. în condiţiile aspre ale vieţii din Wat a fost prilejuită de un act de recitire. Prima operă citită, după u|°[P] '
vreme, a fost *Du cote de chez Swann,* partea întîi din *Â la recherch| temps perdu,* într-o traducere rusească discutabilă. Recitirea cărţii î| tălmăcire mediocră a săvîrşit ceva ce

nu putuse face prima lectură; readus în memorie, în chip magic, amintirea lui Proust citit în origi^ francez, cu reconstituirea mentală exactă a primei pagini, cu muziţ „cascadă a frazelor proustiene", în aşa fel încît de la bun început „cade francezei a înlocuit limba rusă şi a rămas cu mine pînă la ultimul cui din volum" (p. 193). Recitirea i-a dat totodată lui Wat posibilitatea de; da seama cît se îndepărtase de vechiul său eu (suprasofisticat, pretenţi iritabil, insuportabil de snob), care-l făcuse sensibil la un anume aspeci prozei lui Proust: evocarea vieţii sociale pariziene a aristocraţilor *(let| des Guermantes)* sau a marii burghezii (salonul Doamnei Verdurin),

IP

"nchisoare, fantezia - îndeplinind funcţia irealului, a fantasmaticului - îşi sumă rolul vital de a reînnoi sentimentul existenţei unei vieţi libere, uspendate, în lumea de afară : „Cărţile ne readuceau la viaţă, ne scufundau $_{n}$ existenţele oamenilor slobozi din lumea vastă şi liberă. Acceptam, iaivi, realitatea ficţională, aşa cum o acceptă copiii cînd ascultă basme" 207). Dar un eu mai matur, mai lucid, mai bănuitor, nu se poate abţine B,$_{a}$ nu întrebe: nu erau oare aceleaşi cărţi („în laboratorul existenţei concentraţionare, unde şi ultimul detaliu fusese bine cîntărit, posibil de către Stalin însuşi") destinate, pervers, să creeze confuzie, „disociaţii schizofrenice", şi astfel să-l „dezarmeze pe prizonier în faţa anchetei"? Oricum ar fi, lecturile de la Lubianka i-au restabilit lui Wat sentimentul integrităţii operei literare („întregul care «precede» părţile fiind sufletul acestora" - p. 210), sentiment pe care-l crezuse, în anii anteriori,războiului, ritualurile, cutumele, moravurile şi codurile lor. Recitit acum în închiHpierdut pentru totdeauna; şi mai important, l-au ajutat să-şi recîştige
textul şi-a dezvăluit dimensiunile profund tragice, puternica şi poe™ „vibraţie interioară", sentimentul fără egal al memoriei suspenda» viaţă şi moarte. Proust cel redescoperit i-a oferit lui Wat „un mc4 pentru agonia pe care o trăiam în închisoare". Ceea ce devenise impfl acum „era că în experienţa timpului trecut pe care o evoca, volumtiB mai presus de toate, o stare constantă de agonie, în care nimic nu nfl încă, dar toate erau pe moarte (...). Lungile fraze şi perioade an Proust şi-au recăpătat, pentru mine, forţa originală. Un schimb de *m* şi de putere - relaţia arhetipală dintre autor şi cititor" (p. 204). Meditînd despre „puterea şi gloria" lecturii, în special a celei în închisoare, Wat observă paradoxul că operele care par, la sup: cele mai pesimiste te pot întări cel mai bine cînd ai mare nevoie de aj ele se dovedesc a conţine cele mai bogate resurse subterane de 6 vitală, precum şi o profundă poezie existenţială : „Cu cît era mai pe cartea, cu atît simţeam că pulsează mai tare, în adîncurile ei, ei energia vieţii (...). Am dat peste cărţi citite de mine înainte de a închis, care-mi secaseră voinţa. De exemplu, *însemnări din subterani* Dostoievski]. Dar acolo, în celulă, pînă şi astfel de cărţi intonau o flt (p. 208). Există multe alte observaţii pătrunzătoare despre lectfl închisoare şi despre citit în general în memoriile lui Wat. ^

i

a. Prizo^

timpului concentraţionar - un timp ce oscilează, ca un „pendul (••) agonie şi nefiinţă" (p. 206) - el este, ca cititor, concomitent, *uoM* singular şi un „noi" colectiv, expresia solidarităţii spontane, nerefM cu ceilalţi deţinuţi politici. De-ar fi să folosim tipologia după cifl vîrstei schiţată mai sus, am spune că acest „noi" este *locus-ul* cititC ientimentul propriu de integritate personală, în condiţiile degradante ale unui sistem concentraţionar politic nemilos.

.[]. Genul şi politica (re)lecturii

Citesc oare femeile altfel decît bărbaţii ? Strădaniile de a da un răspuns acestei întrebări au generat o bibliografie uriaşă, pe care nu nădăjduim s-o putem prezenta cum merită în numai cîteva pagini. Feminismul însă, m special teoriile feministe ale lecturii, au o mare relevanţă pentru subiectul recitirii într-un mod revizionist. într-adevăr, feminismul propune ^{Un} program complet de recitire a canonului literar dintr-un punct de vedere politic, program care poate servi la dramatizarea anumitor aspecte cruciale ale (re)citirii, în sens general. Aşadar, citesc femeile altfel decît arbaţii, sau ar trebui să citească altfel ? Pentru majoritatea feministelor, e evident că lectura ca activitate *intelectuală* este mai puţin influenţată gen per se, $_{c}$ît de alţi factori, cum ar fi mediul social şi cultural, vîrsta ^{iar} Predispoziţia cititorului. De fapt, tocmai pentru că se poate vedea ^{c} ură *locus-ul* indisputabil al egalităţii dintre sexe, primele feministe bă K P^{ro}P$^{us\ ca}$ t^{e}l fundamental deplina egalitate educativă a femeilor cu Put ^{Se} ^cea un mar e pas

înainte pe calea emancipării, dacă femeile fern i °U* ace*eaŞi lucruri ca şi bărbaţii. Diacronic vorbind, accesul (ca - °r ştiinţa de carte şi la lectură fusese sever limitat, chiar interzis "sfint Cazu' Proclamării de către Conciliul din Trento a principiului •gnoranţe" pentru femei), dar instaurarea modernităţii, inclusiv a

„revoluţionarii cititului" din secolul al XVIII-lea, a avut consfl importante pentru emanciparea sexului feminin. Una dintre acestea al în literatură, spectaculoasa sporire şi diversificare a scrierilor semna» femei începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, precum şi expan» constantă a unui public cititor feminin din ce în ce mai rafinat.
în logica egalitaristă şi individualistă a feminismului clasic din secol: al XlX-lea şi prima parte a secolului XX, opera unei autoare trn evaluată strict după merit, ca şi aceea a unui autor, făcîndu-se abstrJ de orice consideraţie legată de gen sau de clasă socială, origine eM credinţă religioasă sau afiliere politică. Consideraţiile de acest fel *M* socotite, din principiu, intolerabil de discriminatorii. Aplicată la lecţl aceeaşi logică individualistă a feminismului clasic va duce la conclujS sexul feminin sau masculin al cititorului este accidental şi, în ultin instanţă, secundar: un cititor este un cititor este un cititor, cum ar fi J spune Gertrude Stein.
Pe de altă parte, femeile, ca grup, au neîndoielnic anumite caracteristic înclinaţii şi gusturi comune, care nu pot să nu joace un rol în recepB textelor, mai ales cînd acestea sunt alese şi citite sau recitite în primuM de plăcere. Caracteristicile acestea nu au fost trecute cu vederea-psihologi şi sociologi. în psihanaliză, diferenţele sexuale dintre ţipai reveriilor diurne sunt de mult considerate factori semnificativi ai pr« cerii şi receptării literare. în eseul *Creatorii şi visarea* (1907), de exem Freud vedea în ficţiune o ocazie ca omul să se abandoneze visării cu *m* deschişi, fără a-şi provoca sentimente de ruşine sau culpă; el obsenH dorinţele „pot fi uşor împărţite (...) în două grupuri principale. Fie fl dorinţe ambiţioase, (...) fie erotice. La femeile tinere, fanteziile I dominate, aproape exclusiv, de dorinţele erotice (...); la bărbaţii tifl dorinţele egoiste şi ambiţioase se impun destul de puternic alături defl erotice." Dar, concentrîndu-se asupra fenomenului răspîndit al literfl ce vine în întîmpinarea dorinţelor, eseul lui Freud nu exploatează™ departe subiectul celor două modalităţi distincte de fantazare şi al efecjH literare specifice acestora.
Cu toate acestea, aşa cum ştiu bine editorii şi librarii, există gej populare pe placul cititorilor de sex masculin (westernuri, romalM război, de aventuri), iar altele sunt preferate, copleşitor, de public^ sex feminin (romane de dragoste, povestiri gotice). Opţiunile acestfiH le-au scăpat psihologilor post-freudieni. Aplicînd versiuni noi ale met<« logiei psihanalitice (inclusiv puncte de vedere feminist-revizioni» Norman Holland şi Leona F. Sherman reflectează asupra atracţiei *exm* tate de gotic asupra anumitor femei din societatea americană (in vîrstB 30 pînă la 40 de ani, aparţinînd clasei de mijloc), în contrast cu lipsf

L ctivitate pentru alte categorii de cititori (băieţi tineri din toate păturile •aJe majoritatea bărbaţilor maturi). Unele date aduse în discuţie de tfolland şi Sherman în eseul lor, inclus în antologia de critică feministă *fender and Reading,* prezintă, potenţial, un mare interes pentru studiile Le producţie şi receptare literară; iată, de exemplu, constatarea: nu numai că ficţiunile gotice sunt preferatele femeilor, dar „aproape toţi autorii acestora sunt femei. Scriu romane gotice şi doi-trei bărbaţi, dar sub pseudonime feminine" (p. 218). Recursul strategic la pseudonime feminine ilustrează grafic una dintre cerinţele genului gotic, anume ca autorul implicit, postulat sau construit textual să fie de gen feminin, la fel ca şi cititorul înscris. La fel ca ocazionalul autor masculin al unei povestiri gotice, care trebuie să se dea drept femeie, cititorul masculin trebuie, poate de o manieră mai puţin conştientă, să-şi poată asuma o identitate feminină imaginară, oricît de neclară, pentru a se delecta cu lectura. în orice caz, citirea ficţiunilor este plăcută şi pentru că poate deveni scena unor schimbări imaginare de identitate, inclusiv schimbări de gen, de roluri derivate din gen, de proiecţii sociale şi de măşti. Dacă, la un anumit nivel, cel puţin, vedem în citirea ficţiunilor un joc de tip „ca-şi-cum", putem presupune că cititorii bărbaţi îşi pot asuma *personae* de femei şi viceversa.
Problemele relaţiei gen-lectură tind să fie abordate dintr-o perspectivă specială de către critica feministă contemporană, cel puţin de manifestările cele mai radicale ale acesteia.

Cum spuneam, pentru feminismul clasic (individualist), lectura era *locus-u*| egalităţii intelectuale dintre bărbaţi şi femei. Dar egalitatea aceasta, susţin feministele contemporane, este o iluzie, o prefăcătorie, o viclenie ideologică. Este o falsă egalitate, construită pe condiţiile puse de bărbaţi, obţinută cu preţul reprimării sentimentului [e] diferenţă al femeii şi a sentimentului ei că este un *celălalt* persecutat al societăţii stăpînite de bărbaţi. Aceasta este, bunăoară, teza unui alt eseu *inGender and Reading, TheReader's Construction ofMeaning : Cognitive esearch on Gender and Comprehension,* de Mary Crawford şi Roger .. affin. Autorii ajung la concluzia că diferenţele dintre percepţia mascu-! [a Ş1 cea] feminină a textului nu sunt uşor observabile, deoarece „femeile [a]îa să citească şi să înţeleagă dintr-un punct de vedere masculin" 1) Lucrul acesta se întîmplă fiindcă femeile din societatea noastră ^ «grup redus la tăcere" : instituţiile controlate de bărbaţi (printre însăşi limba) le fac dificilă exprimarea sensibilităţilor, nevoilor şi [rien]ţelor reale. Punctul de vedere standard fiind masculin, rezultă că . î"> rrici femeile nu pot ieşi din el sau intra în el cînd se [lesc] să-şi înţeleagă experienţele".

In aceste condiţii, „elaborarea unui punct de vedere exclusiv femB
a absorbit cea mai mare parte a eforturilor mişcării feministe" (p. 25)M*[J] [scri][su]l şi cititul militant sau angajat.
alte CUVinte. Un DUnCt de *VPderp* fpminin nu nnatf> fi «nrim.l *A<,~^KF™* .. ___._.!• r-_.-_:_x.
J- /___:.:
cuvinte, un punct de vedere feminin nu poate fi exprimat decît manieră feministă; „în căutarea diferenţelor de gen din lectură, trei să ne adresăm în primul rînd literaturii feministe" *(ibid.).* Diferea acestea sunt şterse, reprimate sau ascunse sub un lustru superficial perspectiva (masculină) standard[8]. Aceasta este, de fapt, o temă r veche a criticii feministe, rezumată de Jonathan Culler în prezentai teoriilor feministe despre lectură din *On Deconstruction :* femeile, sci el, „au fost constituite ca subiecte de către discursuri care nu au identifn şi nici promovat posibilitatea de a citi «ca femeie» (...). Critica femini intenţionează, postulînd cititorul de sex feminin, să impună o *a* experienţă a lecturii şi să-i facă pe cititori - bărbaţi şi femei - să pună! semnul întrebării presupoziţiile literare şi politice pe care s-a bazat lect lor de pînă acum" (p. 51).
Dacă aşa stau lucrurile, însăşi problema genului (inclusiv sesiza... diferenţelor dintre modalităţile masculină şi feminină de lectură) este maj întîi de toate o chestiune politică. Simplul fapt de a afirma şi a descrii diferenţe de gen, altminteri inaparente, în lectură, devine posibil numa din punctul de vedere al unei „conştiinţe de gen" şi printr-o angajau feministă lipsită de ambiguitate. Aceasta este poziţia subliniat exprimaţi în *Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading* de cătfi Patrocinio Schweickart, care este de părere că „o investigare feministă activităţii de lectură începe cu înţelegerea androcentricităţii canonului} a faptului că acest lucru a avut o influenţă devastatoare asupra cititoarelor *(Gender and Reading,* p. 40). După Schweickart, trăsăturile principi ale unei teorii feministe a lecturii sunt: preocuparea faţă de chestiuni genului (orbirea faţă de gen nu poate fi, implicit, decît o şmechetf masculină), „acordarea unui statut privilegiat experienţei şi interese^ cititorilor femei" şi „conştiinţa deplină a dimensiunilor politice ale scf sului şi cititului" (p. xiii).
în rezumat, în ceea ce priveşte teoria lecturii, feminiştii conte!"] porani promovează o orientare revizionistă consecventă, extrem <* critică faţă de canonul (masculin) existent şi militînd pentru o rădic*' re formulare a lui, pe baza recitirii integrale a tradiţiei literare, ^' perspectivă politică feministă. Incidental, terminologia recitirii (c^ adeseori are sensul de /^interpretare atentă, demistificatoare) se *tep* seşte din abundenţă în critica feministă orientată către cititor. Ac"[1] relecturii - reexaminarea clasicilor cu un ochi critic nou - se centrul proiectului feminist care, la rîndu-i, este, fără î:

ior din spatele actualei înfloriri în universităţile americane a teoriilor
ilustrare a metodei feministe de (re)citire, am ales unul dintre cele ai perspicace eseuri de critică aplicată din antologia *Gender and Reading, 'alraux's Women : A Re-Vision,* de Susan Suleiman. Această contribuţie [ţine unei tradiţii a criticii feministe începute cam la sfîrşitul deceniului j[nc]i, mai precis cu un capitol din studiul de pionierat al Simonei de

auvoir, *Al doilea sex* (1949), care analiza *Mitul femeii la cinci autori* ontherlant, Lawrence, Claudel, Breton şi Stendhal). în engleză, :spectiva tradiţie a produs cartea lui Kate Millet, *Sexual Politics* (1970) lecturile polemice ale acestei autoare din operele scriitorilor aparent soluţionări în ceea ce priveşte sexul - dar, susţine ea, de fapt pernicios contrarevoluţionari" şi profund misogini - ca D.H. Lawrence, Henry iller şi Norman Mailer. în ce o priveşte, Suleiman evită cu grijă stilul lenunţător şi categoriile critic-politice uneori rudimentare, sau rudimentar iplicate, caracteristice, în grade variabile, acestei tradiţii. Astfel, dacă Iprijină în general strategiile de lectură propuse de teoreticieni ai feminismului ca Judith Fetterley în mult-citita ei carte *The Resisting | eader: A Feminist Approach to American Fiction,* Suleiman critică otuşi tendinţa lui Fetterley de a vedea automat în autorii de sex masculin inamicul" (p. 143).
La sfîrşitul analizei sale a extrem de puţinelor personaje feminine din Romanele lui Malraux (există numai trei femei în întregul său corpus omanesc, dacă excludem „figurantele"), Suleiman se întreabă:
Care să fie utilitatea relecturilor ca cele practicate de mine, o dată ce ele nu fac decît să confirme ceea ce se pare că este un lucru mult prea cunoscut: literatura de aventuri şi eroism, scrisă în trecut sau în epoca noastră, este aproape în întregime masculină - scrisă de bărbaţi, despre bărbaţi şi pentru baţi, 'ntruchipînd fantezii masculine şi întemeiată pe cea mai durabilă ntezie masculină dintre toate, aceea a unei lumi fără femei. Are vreun rost emonstrezi (...) că romanele lui Malraux sunt în exclusivitate ficţiuni -masculine"? (p. 142).
lUc Pulsul autoarei este pozitiv, pentru că „una este să observi un ' s" 1 ^' neex PruTiat sau să-l tăinuieşti, ca pe un secret vinovat, şi 0 anal" -exainmez' S' să încerci să-i formulezi importanţa". Prin urmare, de-ac-ii,v, - eil"ms tă a lui Malraux este binevenită. Dar „înseamnă asta că 3lo, ori de cîte ori îl voi preda pe Malraux voi insista asupra s°Ut"tâ v"""1 *macno>>> antifeminin, al operei sale ? Cîtuşi de puţin. La e după ce am scris o bună parte din acest eseu, am ţinut o

prelegere despre *La condition humaine* unei grupe de studenţi avanJ
. -„_____r_____.....____o._r_____3 _.__^^ hindi o calitate dramatică personală: ca cititoare feministă, Suleiman
studiul literaturii de la Harvard. Neavînd planificate decît două peîM^imte chemată să-şi revizuiască un ataşament mai vechi, să supună un
»> t îndrăgit cîndva unui interogatoriu dur, potenţial demolator; dar, pe ăsu ră ce 'a proporţii scrutarea, ea înţelege că nou-simţitul imbold nu Poate fi satisfăcut de o manieră simplă, că textul refuză să se , cum s-ar nărui un „construct" ideologic, sub greutatea
de curs pentru studierea acestui roman, n-aş fi putut dedica mai cîteva minute problemei femeilor" (p. 143).
O (re)lectură feministă angajată a romanului *La Condition* sau a întregului corpus romanesc al lui Malraux este deopotrivă legii şi necesară, dar nu epuizează posibilităţile de (re)citire a lui Malq Mai mult, interogarea feministă a textului lui Malraux nu este şi nicj trebuie să fie limitată exclusiv la aspectele politice. După cum Suleiman cu pătrundere:
Nu mi-ar plăcea să văd că astfel de (...) recitiri devin teritorializate preocupare exclusiv feminină sau feministă (...). De ce este misoginii) fenomen transcultural şi transistoric, la fel de universal, se pare, ca şi tain
lai"— .
nitinului critic, că mai vechea ei admiraţie faţă de text n-a fost lipsită de mei. Relaţia noastră cu textele care au dobîndit o semnificaţie specială pentru noi - texte care ne-au procurat cîndva momente de auto-revelaţie sau alt fel de experienţe de lectură memorabile - nu poate fi desfiinţată printr-un singur act de recitire politică unidimensională. Această relaţie bste prea subtilă, prea complexă, prea bogată în jocul ei de ambivalenţe şi bibiguităţi - într-un cuvînt, prea preţioasă - ca să renunţăm la ea cu incestului? Este nevoia de a nega femeia - întotdeauna, în ultima instaiJ^11"11^- Paradoxul - cel puţin în domeniul relecturilor sau revizuirilor nevoia de a-ţi nega mama - o trăsătură permanentă a psihologiei masculiJritic-politice - este că putem fi inteligent ostili numai faţă de texte pe
întrebări de felul acesta, legate de relectura unor scriitori ca Malraux, du . căror

semnificaţie depăşeşte mult opera lor, se pun astăzi în număr tot nj ; ; mare nu numai de către femei, feministe sau cercetători literari, ci şi de *ă*
antropologi, sociologi, psihologi, istorici ai culturii, bărbaţi şi femei, căit străduiesc să înţeleagă trecutul şi liniile de forţă ale viitorului *n<4*
(pp. 143-44).
Cu alte cuvinte, o recitire politică dă roade intelectuale numai atui cînd pune întrebări ce transcend politicul şi partizanatul. Sunt întru W de acord. Dar, cred eu, ca să aibă loc o asemenea recitire politică rodti intelectualmente, cititorul, pe de o parte, şi textul, pe de alta, trebuie îndeplinească anumite cerinţe elementare. Testul pentru cititor este cîl[1] activă şi de cuprinzătoare îi este curiozitatea, cît de deschisă îi este mi»[11] şi, în cele din urmă, dacă este capabil să pună, onest, întrebări caK putea suscita răspunsuri tulburătoare, răspunsuri ce pot sfîrşi prin a disl[f] temelia profundă a unor convingeri sau angajamente politice. Testul fl# pentru text este cum poate susţine el o lectură intens critică, duşmăni-chiţibuşară, fără a deveni un simplu amestec de simptome „ideologic[6] o sursă convenabilă de ilustrări ale anticipărilor, părtinirilor sau pr°" ţiilor cititorului. Altfel formulat, textul trebuie să-şi păstreze *a* de a stimula, de a aţîţa curiozitatea, de a răsplăti, chiar şi atunci citit sau recitit cu ostilitate inteligentă maximă.
Ceea ce apreciez la *Malraux's Women* este senzaţia că o relectura" focalizată, tematizată politic, a unui clasic modern ca Malraux nu să fie doar justiţiară - oricît de întemeiate ar fi acuzaţiile -

năruie
pare simţim nevoia să le admirăm în continuare.

Opt

Note pentru o poetică a (re)lecturii

Este posibilă o poetică a relecturii ?

Am ajuns într-un punct unde este cazul să ne întrebăm: exiJ adevărat ceva numit lectură *literară^*. Dacă da, cum poate fi ea descl La prima întrebare, răspunsul meu provizoriu este: da, există,1 lectura literară nu se defineşte în funcţie de ceea ce citim (un text *im* literar, care să cuprindă anumite calităţi defmibile ale literarităţiiM funcţie de modalitatea de lectură, adică dacă citim în primul rîj plăcere, nu din alte motive, cum ar fi obţinerea de informaţii, edifiFl perfecţionarea, mîntuirea sufletului, promovarea profesională sau un de alte ţeluri onorabile. Pentru a complica însă şi mai mult lucrun aceste scopuri exterioare pot fi, toate, implicate şi în procesul lei literare, fără să-i modifice natura literară, finalitatea generală de obJ a plăcerii. Cît despre tipul de plăcere a cărui procurare se urmare» lectura literară, el a fost definit, prin tradiţie, ca fiind *plăcerea esM* dar nu exclude şi alte forme de gratificaţie, de la cele mai naive folj angajare emoţională în situaţiile ficţionale, pînă la cele mai cei tipuri de absorbţie intelectuală.
La cea de a doua întrebare, aş da răspunsul următor: plăcerea trebuie descrisă în atîtea feluri şi din atîtea perspective disciplin pot să contribuie la o mai bună înţelegere a ei. Discipline ete precum antropologia culturală, lingvistica, istoria religiilor, istoria şi a cititului, filozofia (inclusiv epistemologia), hermeneutica, psihol estetica, teoria şi critica

literară - ca să le numim doar pe cele prinC« au de spus lucruri interesante, uneori de o relevanţă maximă, < problema lecturii (literare). Lectura literară nu este un fenomen autfl ci unul profund heteronom.
0 dată ce am subliniat complexitatea enormă, relativismul şi heteronomia cturii literare, mai are oare sens să pornim în căutarea unei poetici a
l cturii? Sau, ca să formulăm altfel întrebarea, este o poetică a lecturii cît . cît posibilă fără sacrificarea unor nuanţări cruciale sau fără supra-
jffiplificarea reţelei complicate de procese de semnificare care intră în actul lecturii? Şi dacă este posibilă, ce eforturi s-au făcut pentru a se institui o astfel de poetică ? De-a lungul anilor, s-a vorbit întrucîtva de o *retorică* a lecturii - care se ocupă cu ceea ce un text explicit, apăsat poetic, îi instruieşte pe cititori să facă sau să nu facă, cu mijloacele de persuasiune folosite în acest scop, cu ce le spune, direct sau indirect, că trebuie să se aştepte de la el sau să nu se aştepte, inclusiv ironiile şi aporiile produse de astfel de instrucţiuni (Michel Charles, *Rhetorique de la lecture)* - iar mai recent s-a vorbit şi de *o poetică* a lecturii, cu aplicare în special la roman (Inge Crosman Wimmers, *Poetics ofReading).* Statutul teoretic al unei astfel de retorici sau al unei astfel de poetici a rămas însă pînă acum nebulos.
Practic neobservat a trecut faptul că însăşi posibilitatea existenţei unei poetici a lecturii îşi are premisa în perspectiva (re)lecturii, mai precis în situaţia paradoxală că metodele cele mai potrivite de citire a unui text (viteza de lectură adecvată, tipul de atenţie ce i se acordă, convenţiile de care trebuie să se ţină cont, evantaiul interpretărilor legitime) pot fi determinate corect numai după ce s-a săvîrşit prima lectură. Cu alte cuvinte, nu poate exista o poetică a lecturii, la un nivel teoretic conştient de sine, decît dacă se întemeiază pe conceptul recitirii. Ne putem întreba: nu este recitirea, aşa cum este ea conceptualizată aici, mai mult sau mai Puţin acelaşi lucru cu „lectura atentă" *(close reading)* recomandată de catre Noii Critici? Din cel puţin două motive, trebuie să răspundem negativ. Mai întîi, chiar dacă, firește, pedagogia „lecturii atente" implică §1_ recitirea (de vreme ce îmbrăţişează punctul de vedere ideal al operei
^ute în totalitatea ei pentru a-i determina funcţiile, tensiunile şi ambi- >. Ua^le diferitelor părţi), recitirea aceasta nu este conştientă nici de sine,
1 de relaţia cu prima lectură lineară, prin care cititorul se familiarizează Pe- In al doilea rînd - poate mai important -, recomandarea „lecturii
Pe
y n al doilea rînd - poate mai important , recomandarea „lecturii su e . ^e către Noua Critică ignoră temporalitatea (re)citirii, pentru care siunea, secvenţa, modelele (circular/linear) de timp sunt esenţiale. stru rbldd mai general, desigur, nici un tip de critică - nouă sau veche, şi pe Uralista sau post-structuralistă - nu poate fiinţa în afara experienţei c°nst't Pectı'Vei (re)lecturii, deşi conştiinţa deplină a acestui fapt nu Poaţe H 1C ° Prem's^ necesară a actului critic. De fapt, numai prin recitire ermina poeticianul în ce sens lectura este sau ar trebui să fie o

„construcţie" sau, şi mai corect spus, o *„performance"* şi de *M* obiectul posibil al unei poetici, al unui sistem de proceduri, protocl sau aranjamente prin care putem conferi, în mod fericit, sens textuj
Acelaşi concept al recitirii însă pare să arunce umbra unei serio^ îndoieli asupra posibilităţii existenţei unei poetici coerente a lecni Oare nu prin relectură devenim conştienţi de deschiderea textuluM gradul lui de indeterminare, de pluralitatea sa ireductibilă şi de projl nostru rol, extraordinar de important, în definirea şi articularea sens J sale ? Nu descoperim prin practica relecturii că una şi aceeaşi cartţB reprezintă doar mai multe lucruri pentru mai mulţi oameni, ci şil multe lucruri pentru unul şi acelaşi cititor, în momente sau situaţii dif J din viaţa sa? Observaţia a fost făcută de repetate ori, cel mai insistel memorabil de către romantici. Cititorul, zice Emerson, „poate citifl ce scrie" (mental): „Ce altceva putem vedea sau învăţa, decît ceeT suntem? L-ai observat pe un om deştept citindu-l pe Virgiliu. Ei autorul cu pricina înseamnă o mie de cărţi pentru tot atîtew persoanej cartea în mîinile tale, citeşte pînă îţi lăcrimează ochii, şi tot nu vei si ceea ce simt eu" *(Collected Works,* voi. 2, pp. 86-87).
Emerson se referă la citire, dar deschiderea esenţială a textului simţită şi mai direct în actul recitirii. Lucrul acesta nu a trecut neobseş de teoreticienii lecturii. Wolgang Iser, de exemplu, remarcă în *The Impş Reader*: „Putem deci spune că în cazul tuturor textelor

literare proci lecturii este selectiv şi că textul potenţial este infinit mai bogat d| oricare dintre realizările sale individuale. O confirmare este faptulB doua lectură a unei bucăţi literare produce întotdeauna o impresie difl de prima. Motivele pot fi căutate în modificările survenite în cititor J toate acestea, ele trebuie să fie de aşa natură încît să permită respeS variaţie. La a doua lectură, ocurenţele familiare tind să apară *îm* lumină nouă, fiind uneori corectate, alteori îmbogăţite" (p. 280). I
Caracterul întotdeauna individual al concretizării textului - fonB imprevizibile pe care le ia în mintea cititorului, în funcţie de edu<« vîrstă, loc, situaţie, predispoziţie - pun multe obstacole în cale» poetici coerente a lecturii, de vreme ce poetica presupune regulaB observabile, specificabile, precum şi scopuri concret stabilite, ca s« citatea de a le realiza. Conştiinţa acestei inevitabile dificultăţi ar trefl explice de ce o poetică a lecturii ar fi necesarmente mai slabă şi mai *M* decît poetica producerii textului sau a compoziţiei. Totuşi, o *poeM* lecturii îşi poate avea utilitatea ei euristică. Mai mult, pare prob» eforturile reunite de a elabora o poetică a lecturii vor deveni mai frecv* pentru că ele pot oferi cadrul adecvat pentru o reflectare mai siste!

ora rezultatelor obţinute în ultimele decenii de foarte activa critică şi teorie literară orientate spre cititor.

Regula plăcerii

Poetica (re)lecturii va avea ca obiect regulile, convenţiile, constrîn-eerile, preceptele, cadrele de referinţă şi strategiile de bază (la variatele niveluri ale procesului lecturii) care caracterizează lectura bună. Dar ce înţeleg eu prin *lectura bunăl* Din punct de vedere practic, cea mai simplă definiţie a lecturii bune (literare) pare să fie şi cea mai hedonistă. Lectura bună este aceea care produce maximum de plăcere - un maximum de plăcere, am putea sublinia, din aceea căutată de cititorul individual (între lectura „gînditoare" şi cea „frivolă"). Cîndva, W.H. Auden făcea următoarea remarcă despre lectură: „Plăcerea nu este cîtuşi de puţin o călăuză infailibilă, dar este cel mai puţin supusă greşelii" *(The Dyer's Hand,* p. 5).
Poetica (re)lecturii nu trebuie să ignore tipurile mai puţin complexe de lectură de plăcere, inclusiv literatura proastă. (Poeticianul ştie că există o literatură proastă bună şi în consecinţă şi o lectură proastă bună, care poate constitui un fascinant obiect de studiu şi, mai mult, poate foarte bine coexista cu forme de lectură mai elevate, mai complexe, mai pretenţioase şi mai hrănitoare pentru intelect.) Dar chiar şi în cazul lecturii pur distractive sau de dragul a ceea ce criticii moralişti numesc o plăcere lipsită de judecată, poetica la care mă gîndesc eu nu poate să nu se întemeieze pe relectură: poeticianul trebuie să recitească o carte proastă (să sperăm că o carte proastă bună, un *thriller* ieftin, dar captivant, un western sau un romanţ gotic, minunat de conforme cu genul, sau o Podoperă rară a prostului gust), ca să constate cum este alcătuită şi care *r Putea fi secretul succesului ei. Perspectiva obţinută prin recitire va ^°nfirma şi regulile elementare, respectate aproape spontan, ale lecturii
Proastă calitate: citeşte pe nemestecate, fii naiv, fii curios (abandonează lectura dacă nu îţi este stîrnită şi satisfăcută curiozitatea) şi, mai su SUs de orice, nu-ţi reprima impulsurile spre fantazare. Apropo, acestea dis lmPulsuri pe care un cititor foarte inteligent şi rafinat nu le va reJ/6^ n'c'odata> ba chiar le va cultiva şi le va da ascultare fără şi n §C^r*Sau m§mare. Adevărata problemă ce li se pune criticului literar ti pur etlc^anu lui lecturii este cum să includă, nu să excludă, diferitele sg de e kctură de plăcere. Rezultă că una dintre sarcinile criticului este lna pe deplin conştient de influenţa continuă a puritanismului

cultural, suspicios faţă de orice gen sau formă de plăcere. Puritani acesta subteran, tenace, a supravieţuit aliindu-se cu diferite docil utopic-revoluţionare ale epocii moderne şi efectele lui sunt încă surpj zător de răspîndite chiar şi în societăţile liberal-democratice.
în linii şi mai generale, ca în cazul poeticii tradiţionale a compol şi a „scrisului bun", regula supremă a unei poetici a scrisului bun trebl să fie, simplu, ca acesta să placă. Racine cunoştea perfect această regi a plăcerii cînd scria în prefaţa la *Berenice,* adresîndu-se spectatoB cărora le plăcuse piesa, dar erau supăraţi că nu respectase, în constr« ei, regulile aristotelice ale tragediei: „Le cer să aibă despre domniile! o părere

suficient de bună ca să nu creadă că o piesă care îi mişcă şi face plăcere ar putea să încalce în vreun fel regulile. Regula principi este să produci plăcere şi să mişti sufletele: toate celelalte nu aul menire decît să o instaureze pe prima" (p. 468). Natural, o data diversificarea istorică a publicului cititor şi cu relativizarea gustul tipurile de plăcere oferite de lectură au devenit mai variate - aproape *M* la punctul în care nu mai pot fi contabilizate. în acelaşi timp, plăci propriu-zisă a continuat să fie cenzurată de mentalitatea puritană dfl care persistă în estetica modernismului (o estetică a devaluării plăcM după cum observa Lionel Trilling)[2].

O scurtă trecere în revistă a conceptului de poetică şi a întrebuinţării» sale moderne s-ar putea dovedi aici utilă. în anii 1930, cînd Paul Val! s-a angajat să readucă la viaţă termenul de *poetică,* el s-a simţit mai 1 obligat să elimine aderentele conotaţii neoclasice vetuste, referitoJ reguli, reţete, norme. Conotaţiile acestea erau rezultatul firesc al folosi prelungite, în Franţa, a termenului *poetique* în accepţiunea sa neocla* (avîndu-şi marele model în *Poetica* lui Aristotel), cuplat cu adoptare!* de către sistemul francez de educaţie, în care valoarea exemplară al *auteurs classiques* era rutinier legată de respectarea strictă, fără crîcifl a regulilor scrisului bun. Pentru a elibera termenul de conotaţiileH didactice neplăcute, Valery i-a resuscitat etimologia uitată, acecjfl „facere" *{poetică* derivă din verbul grecesc *poiein,* „a face").

Aşadar, după Valery, sarcina poeticii constă în a examina şi a de cum *sunt* făcute operele literare, nu cum *ar trebui să fie* făcute respecte anumite criterii îngust şi dogmatic definite (în speţă, ceri neoclasic-didactice de gust şi decenţă). Cu alte cuvinte, poetica teorie generală a formelor literare şi a logicii lor interne. O astfel definiţie părea să corespundă unui *zeitgeist* critic mai larg (dacă aşa <f există), fiind sincronă cu teoriile despre forma literară propuse îflfl

1920 Şi 1930 de către formaliştii ruşi şi cu abordarea „intrinsecă" a iteraturii recomandată de Noii Critici anglo-americani.

par, cu toate eforturile lui Valery de a elibera poetica de elementul rescriptiv, problema regulilor rămîne o chestiune centrală pentru orice fel de poetică comprehensivă, inclusiv pentru poetica (re)citirii care ne preocupă aici. Facerea unei opere literare (sau construirea unei lecturi) nu este un proces anonim, desfăşurat într-un vid istoric. Oricum le-am numi, regulile sunt de neocolit: atît compoziţia, cît şi lectura vor ţine întotdeauna seama de anumite reguli sau convenţii, unele mai generale, altele mai evident limitate la epocă. Valery şi poeticienii structuralişti francezi mai sistematici, care au recunoscut în Valery un mare precursor, se ocupă, de fapt, tot timpul de regulile acestea (chiar dacă se vede limpede că preferă să le spună „convenţii", „constrîngeri", „necesităţi structurale" şi aşa mai departe). Ceea ce diferă de concepţia veche neoclasică despre reguli este trecerea de la un ton autoritar, normativ sau ostentativ dogmatic în formularea respectivelor reguli, la unul mai „neutru", ca cel ce explică, bunăoară, regulamentul unui joc. Oricum, după părerea mea, poeticienii neoclasici nu greşeau în esenţă, cîtă vreme recunoşteau (şi cei mai mulţi îl recunoşteau, chiar dacă numai implicit) primatul regulii plăcerii. Cu toate acestea, avem tot dreptul să ne delimităm de înţelegerea lor îngustă, exagerat de rigidă, a regulilor jocului *literar,* înţelegere în care respectarea regulilor părea uneori să devină un scop în sine, iar jocul şi plăcerea produsă de el (noţiune largă, incluzînd sentimente tragice, spaima şi mila, precum şi sentimente comice) erau aproape uitate.

Cum citim

Chestiunea centrală a unei poetici a (re)citirii este *cum să citim,* cum să construim, să desfăşurăm sau să executăm (aşa cum se interpretează o bucată muzicală) o lectură validă, pe deplin satisfăcătoare, a unui text de 'teratură (deoarece satisfacţia depinde de sentimentul de adecvare a ecturii pe care îl are executantul). Problema poate fi urmărită în trei lre cţii. Prima şi cea mai evidentă, dar şi cea în care se înscrie majoritatea ,er cetărilor deja întreprinse, îşi propune să descrie şi să clasifice diferitele ruc îiuni despre cum trebuie să citim conţinute în texte literare, prin de are PUse direct la dispoziţia analizei textuale şi teoretizărilor practicate aj p°etlc ieni. Fiecare carte, s-ar putea spune, este însoţită de un manual şi c ' 1ZatOru lui ei, în care instrucţiunile de lectură pot fi formulate explicit mPtet (ca în cazul literaturii didactice), sau numai sugerate (ca în

cazul textelor mai dificile, jucăuş-enigmatice), cu un mare numa variaţii între aceste două extreme. Această linie de cercetare ne-a fuiJ un număr de studii preţioase despre ceea ce s-ar putea numi într-un se generic „cititorul înscris" sau, cu o etichetă ceva mai familiară, „cititoj din text"[3]. Asemenea studii pot considera, bunăoară, „cititorul fictivi pe un rol sau un scenariu care să fie jucat de cititorul adevărat[4]. Qfl care îi putem numi „cititori retorici" - „dragă cititorule" sau „cititorii lipsit de alte treburi" (Cervantes), sau „hypocrite lecteur, mon semblab| mon frere" al lui Baudelaire - au fost studiaţi şi ei, atît în linii generafc cît şi la autori specifici, de la Dante la Proust.

Cititorii pot deveni personaje cu statut complet, iar lectura însăşi poate ajunge pretextul unei drame ficţionale care se oferă pentru ceea ce este, acest caz, o metalectură (lectură despre lectură). Exemple celebre sini Paolo şi Francesca ai lui Dante (care citesc, în *Inferno V,* povestea iubirii ilicite a lui Lancialotto), Don Quijote al lui Cervantes şi Emma BovarjtJ lui Flaubert. Asemenea personaje sunt, ca cititori fictivi, antimodele tragice, comice sau ironice.

O secţiune mai strict delimitată a poeticii (şi locul unde poetica compoziţiei se întîlneşte cu geamăna sa mai evazivă, poetica lecturii) *M*| funcţia naratarului - a adresantului discursului narativ, adresant a cănii figură poate fi reconstruită din însuşi textul naraţiunii. O poetică a lecfl se va ocupa şi de valabilitatea, euristică, dacă nu altfel, a unor construde ca „cititorul ideal", „cititorul informat" (Stanley Fish), „cititorul implici* (Wolfgang Iser), „cititorul model" (Umberto Eco), „cititorul încifraf (Christine Brooke-Rose), „cititorul competent" (Jonathan CulleiS *Structuralist Poetics)* şi aşa mai departe. Deocamdată, nu intenţional discut detaliat zona aceasta bine cercetată a studiilor literare. Relevanţa! pentru o viitoare poetică a lecturii este clară. Mă simt tentat să ada» totuşi, că dacă dorim să determinăm şi să articulăm rolul jucat întf* operă literară de „cititorul textual" (şi nu doar să reacţionăm, mai fflf sau mai puţin subliminal, la aluziile piezişe sau îndemnurile respecti^B cititor), este necesar să recitim şi să pornim de la o recunoaşte^ (re)lecturii. Se va observa, de asemenea, că multe studii din această (gorie utilizează cuvîntul *cititor* doar ca un alt nume pentru textul înstB Aceasta este o limitare. Alte ipoteze metatextuale sau paratextuale (antro^ logice, psihologice, sociologice) pot clarifica procesul (re)lecturii din ungb* ce nu trebuie să rămînă străine poeticii lecturii. Un mănunchi de astfelf ipoteze, cu originea în ideea de joc, va fi examinat în partea a III-aM

A doua direcţie - mai paradoxală - în care poate fi dezvoltată poeB (re)lecturii începe cu examinarea a două categorii de text foarte dife«
e ele : pe de o parte, jurnale personale (ca, bunăoară, ale lui Stendhal,
'A iei, Gide sau Anai's Nin); pe de alta, prefeţe (ca cele scrise de Henry
s pentru ediţia de la New York a operelor sale). Numitorul comun al
lor două „genuri" literare, altminteri neînrudite, este strînsa lor legătură
ideea recitirii. Diaristul îşi ţine jurnalul, încercînd să reţină detaliile fugitive ale întîmplărilor zilnice, ale întîlnirilor, experienţelor (inclusiv le experienţelor de lectură), în ideea că va putea reciti paragrafele cîndva în viitor. Jurnalul este, evident, o metodă de a „salva" timpul, de a smulge momente semnificative sau epifanice din ireversibila scurgere a timpului linear şi de a le conserva pentru amintirea ulterioară, pentru reinspectarea şi resuscitarea lor - cu un cuvînt, pentru recitire. Aşa cum observă Jean Rousset în glosele sale pe marginea acestui „gen ambiguu" (un gen în care, teoretic cel puţin, scrierea se presupune că este secretă şi prin urmare nu are un adresant sau un cititor în înţelesul obişnuit, ci doar un singur re-cititor: autorul însuşi), un jurnal intim de genul celui scris de Amiel devine nu numai o ocazie pentru auto-recitirea frecventă, ci şi -mai interesant pentru poetician - un document scris, elaborat, referitor la acţiunile de recitire de acest fel[6]. (Amiel, de exemplu, era un re-cititor sistematic al propriului său jurnal, folosea frecvent terminologia legată de *relecture* şi a creat un tip special de text peste măsură de lăbărţat, auto-contemplativ, de care beneficia un singur cititor: el însuşi.)

Unele reguli ale jocului de-a scrisul şi, implicit, de-a cititul jurnalelor s-au modificat în primele decenii ale secolului XX, cînd Andre Gide a publicat părţi din jurnalul său intim (pînă atunci se acceptase, tacit, regula că jurnalele nu trebuie publicate decît cel mult postum). Genul s-a apropiat mai mult de autobiografie, cu toate că şi-a păstrat

trăsăturile distinctive : structura aleatorie, logica internă specială impusă de necesitatea de a scrie paragrafe datate sau de notarea zilnică a observaţiilor, precum şi conţinutul eterogen (jurnalul poate consemna lucruri de mare diversitate, cum sunt stările sufleteşti, evenimentele personale, momentele de scrutare [a] sinelui, visele, discuţiile, lecturile, impresiile, amintirile, proiectele, zvonurile, bîrfele şi multe altele). Stilistic, dacă nu şi în alt sens, jurnalul * continuat să fie - ceea ce este important - o specie de scriere secretă, [e fa]Pt pseudo-secretă. Diariştii pot opta să împărtăşească secretele lor şi [tOra], îşi pot chiar folosi secretele (sau pseudo-secretele) cu scopul de a [aut°]-flagela în public sau de a-şi face singuri publicitate (sau ambele); [s] [t0ate] acestea, legătura dintre ideea de jurnal intim şi ideea de lucru [Cr^t r]ămîne neafectată, fiind o trăsătură structurală a genului, jy [§a se] explică cele două tipuri de interes trezite de jurnal în cititor.

[mul] este dorinţa acestuia din urmă să devină confidentul scriitorului şi

depozitarul secretelor lui. Pentru asta, cititorul trebuie să fie un admirato[r]| un devotat al scriitorului, sau cel puţin o persoană care-i cunoaşte j[t] amănunt opera; altminteri, secretele scriitorului nu ar avea nici o noii pentru el, textul jurnalului devenind plictisitor, ilizibil. Interesul de ac* fel faţă de jurnale este amplificat de - şi deseori duce la - reciti* *celorlalte* opere ale scriitorului în cauză. Jurnalul oferă indicii preţioase pentru construirea lecturii sau relecturii celorlalte cărţi ale scriitorul^, Al doilea tip de interes îl caracterizează pe cititorul care ţine şi el »j[:]jurnal sau este un diarist potenţial. în cazul acesta, cititorul este curios si vadă, şi gata să-şi însuşească, felul cum rezolvă problemele diaristal publicat, tehnica folosită de el pentru a-şi crea *persona* sau rolul diarist[7]. Deoarece numărul diariştilor potenţiali din rîndurile publicu|i cititor nu este mare, criteriul principal după care editorul hotărăşte dacă să publice un jurnal rămîne popularitatea autorului (ne plictisesc taine)e anonimilor, dar ne fascinează secretele oamenilor celebri).

Importanţa prefeţelor auctoriale pentru o teorie a lecturii include şi „etica lecturii" şi relecturii, aşa cum subliniază J. Hillis Mill* devine incontestabilă dacă ne referim la prefeţele lui James ca la un caz exemplar de auto-reflectare critică întreprinsă de un autor important şi «a la un „act prodigios de recitire" (Miller, *The Ethics ofReading,* p. 19 Activitatea de recitire a diaristului rămîne, *în principiu,* o chestiu* personală: chiar dacă jurnalul este scris exclusiv pentru a fi publicat viitor, regula constitutivă este şi va fi întotdeauna că el nu se poate ad«® altcuiva decît autorului, sau, în cel mai bun caz, unor prieteni apropia^ acelor „happy few" cu care Stendhal era de acord să-şi împartă secretele Cititorul generic este stilistic exclus (adresarea „dragă cititorule" lipse}* din jurnalele intime, deşi mai recent ea poate fi concepută de un diail[1] auto-ironic care-şi publică jurnalul la puţin timp după scrierea lui), ctB dacă excluderea poate avea semnificaţia unei invitaţii ocolite. Prin contrai autorul care scrie o prefaţă la o operă publicată anterior, ca în cazul *ti* James, se implică într-un act de recitire cu dublu caracter public, deoartf* este vorba de reexaminarea publică a unei opere care deja aparp* domeniului public şi, ca atare, ne dă, cum spune Miller, „o formulare» eticii scrisului ca etică a cititului şi recititului". Sensul în care această etiP reprezintă totodată o parte a unei poetici este evident, fiindcă ce alte*[9] ne poate spune o prefaţă, decît cum să citim textul prefaţat?

Unul dintre motivele pentru care lumea citeşte jurnale personale, cum arătam, este curiozitatea legată de tainele extratextuale pe care putea dezvălui. Respectivele taine însă pot să aibă o influenţă asupra modului în care citim alte texte - opere literare autonome [e]laşi autor. în această privinţă, putem vorbi despre anumite analogii [. tre] jurnalele şi prefeţele scriitorilor. Acestea sunt cele mai vizibile în [u]l [S]ubgenului de jurnal numit de obicei „jurnalul unui roman" (de [xein]plu, jurnalul lui Thomas Mann la *Doktor Faustus).* Atît jurnalele de acest tip special, cît şi prefeţele (îndeosebi cele retrospective, ca ale lui Henry James) iniţiază noi protocoale ale (re)citirii operelor literare la care se referă în mod specific sau pe care le însoţesc. O altă trăsătură comună acestor jurnale şi prefeţelor este fapul că nu sunt, ori cel puţin nu aspiră să fie> citibile în sine sau pentru sine.

Dacă urmărim cea de-a treia direcţie, în care poetica (re)lecturii poate fi concepută ca un set de reguli pentru construirea unei lecturi bune, eficiente, plăcute a unei opere literare, ne vom confrunta imediat cu problema mult mai cuprinzătoare şi mai complexă a literaturii, lecturii, relecturii şi ludicului. Mai precis, vom descoperi curînd derutanta convergenţă a două chestiuni: mai întîi, sentimentul existenţei unui text jucăuş, care ne invită sau ne provoacă să ne prindem într-un joc (j°[c] perceput uneori ca implicit în text, chiar constitutiv al acestuia); în al doilea rînd, sentimentul că, pentru a participa la joc cu succes, vom fi obligaţi la multă recitire. Din fericire, textele jucăuşe sunt astfel concepute îneît să răsplătească (re)citirea. Relaţia mai largă dintre joc şi literatură, precum şi problema mai specifică a raportului literatură/jocuri (care se întinde de la jocuri simple, ca anagramele, rebusurile, logogrifele şi cuvintele încrucişate, pînă la cele complexe, ca cifrurile textuale extinse, seturile de aluzii criptice, structura numerologică ascunsă) au constituit obiectul cercetării erudite şi mă voi ocupa mai îndeaproape de ele în Partea a IH-a. Pentru moment, doresc doar să fac observaţia că, destul de bizar, repercusiunile structurilor textuale cu caracter ludic asupra teoriei lecturii, ca să nu mai vorbim de teoria (re)lecturii, s-au bucurat de prea P[u]ţină atenţie din partea criticii literare. Cu toate acestea, mi se pare evident că operele literare se joacă sau pot fi privite şi din unghiul
ticului, iar cititorii, chiar fără s-o ştie, se prind în hora diverselor
[ct]'vităţi ludice complexe, dintre care (re)lecturii îi revine locul de onoare.

Partea a treia **Jocurile lecturii**

Nouă

Preliminarii

(Re) citirea ca joc: Pale Fire *de Nabokov*

Romanul-enigmă metafizic-parodic al lui Nabokov, *Pale Fire,* este structurat ca un joc nebunatic şi complicat de-a v-aţi ascunselea şi de-a recitirea. Constă dintr-un cuvînt înainte, un poem autobiografic de 999 de versuri al profesorului John Shade, un comentariu aparent dezlînat şi un index. Comentariul, premeditat ambiguu şi de un egocentrism dezarmant, este semnat de editorul fictiv al poemului, fostul rege imaginar Charles al Zemblei, sau de Charles Kinbote, profesor invitat de limba zembliană la Wordsmith College din New Wye, care pretinde că este fostul suveran al Zemblei, sau poate de un emigrant rus, profesorul paranoic V. Botkin (Kinbote fiind anagrama numelui Botkin sau Botkine, cum ni se atrage [at]enţia la pagina 179)'. Felul cum este construit romanul trimite imediat la tipul de lectură sau mai degrabă de relectură non-lineară cerut de Jitiile critice, copios adnotate, ale clasicilor (cum este şi traducerea lui Nabokov, însoţită de comentarii, a poemului *Evgheni Oneghin).* Deja la P[a]gina 3 a predosloviei cititorul este trimis la nota pentru versul numărul 991, j[ar] pe la jumătatea respectivei note Kinbote menţionează o notă anterioară, [a] versurile 47-48 ale poemului care, în ordinea secvenţială a lecturii, nici
[acar] nu a început! Rezultă că lectura secvenţială a romanului - care . [e] modalitatea normală de a parcurge un text ficţional - este cu totul
Posibilă. Spre sfîrşitul cuvîntului înainte, însuşi Kinbote recomandă o
[et°]dologi[e] de lectură şi relectură în paralel:

[e]Şi notele acestea vin după poem, conform obiceiului, cititorul este sfătuit [le] consulte mai întîi pe ele şi să studieze poemul cu ajutorul lor, recitindu-le, [e]§[te]> pe măsură ce parcurge textul şi, poate, revenind la ele pentru a treia [ra] după ce a săvîrşit lectura, ca să-şi facă o imagine completă. Personal, în

cazuri ca acesta, găsesc util să elimin neplăcerea de a tot întoarce paginildM tăind foile cu note şi lipindu-le la text, fie - mai simplu - cumpărînd do^ exemplare ale aceleiaşi opere pe care le aşez apoi unul lîngă celălalt pe n[t] birou confortabil (p. 12).

De fapt, *Pale Fire* se oferă de la început pentru relectură (nonsec. venţială). Cititorul implicit, căruia i se pretinde să rezolve o mulţimea *puzzles* literare corelate - onomastice, verbale şi intertextuale - este, | fapt, un (re)cititor.

Deja din titlu - *Pale Fire* - Nabokov îşi trădează predilecţia pentru elementul ludic complex implicat în lectură şi relectură. Cum află cititorii că „focul palid" (folosit original de Shakespeare ca o metaforă pentru hoţie ori furt: luna furîndu-şi lumina palidă de la soare) este o expresie luată de Nabokov dintr-un pasaj poetic al uneia dintre piesele cele mai obscure ale lui Shakespeare, *Timon din Atena?* Cel mai probabil află (poate chiar înainte de a fi citit romanul) din comentariile critice la opera lui Nabokov. Să presupunem însă existenţa unui cititor care descifrează singur sensul expresiei „foc palid" prin lectura atentă a textului şi urmi-rirea firelor intertextuale conţinute în el. Nota la versul 962 al poemului ne previne că titlul este împrumutat de la Shakespeare, dar nu specifică de unde : „Cititorii mei", scrie Kinbote/ Botkin, naratorul-comentator obsedat megalomaniac de sine, „trebuie^ cerceteze singuri. Nu posed în momentul de faţă decît o ediţie de buzufflft din *Timon din Atena* - în zembliana ! E sigur că în traducerea asta nu f găseşte nici un fel de echivalent pentru «foc palid» (dacă s-ar fi găsit, norocul meu ar fi fost un adevărat monstru statistic)" (pp. 19l-92) Discutînd pasajul, Peter Hutchinson observă, în *Games Authors ?W-*„Aceste cuvinte ne dau impresia (falsă) că *Timon din Atena nu* este sur# titlului. Doar cititorul familiarizat cu

metodele de lucru ale lui NaboH* va (...) zăbovi asupra straniei expresii «monstru statistic», căutînd f indiciu (...). O dată ce recunoaştem că sursa este *Timon,* piesa pe deveni o paralelă a romanului, oferindu-ne astfel o perspectivă difer» asupra personajelor şi intrigii şi ajutîndu-ne, totodată, să le prezice"[1] evoluţia" (p. 39).
Teza mea este că acest tip de joc literar sofisticat - constînd I presărarea în textul unei opere a unor indicii şi aluzii abstruse (urw subtil înşelătoare) la sursele textului, la paralele parodice şi, mai inclus*' la intertextele-cheie - urmăreşte să-l persuadeze pe cititor să reciteaşf permanent şi să reconsidere jucăuş textul dintr-o varietate de perspecO* noi, sugerate chiar de textul cu pricina. Lectura literară devine un soil partidă de şah (inter)textual imprevizibilă, sau - mai precis, poatefl

«earnănă cu încercările repetate de a rezolva o problemă de şah dificilă • „enial de derutantă, sau cu efortul concentrat de a descifra o criptogramă roplicată. Observ, în treacăt, că romanul lui Nabokov mi-ar putea servi ca introducere şi la partea a IV-a a acestei cărţi, „(Re)citind de dragul secretului", deoarece jocurile sale constau din ascunderea deliberată a informaţiei (aspectul esenţial al secretivităţii). Dar scopul ascunderii sensului, al transmiterii lui pe furiş, al înşelării delicioase a cititorului inocent şi al tentativei de a-l transforma într-unui sofisticat rămîne, în esenţă, unul ludic. Ajuns în acest punct, voi observa doar, simplu, suprapunerea parţială a anumitor tipuri de secretivitate (ascunderea informaţiei ca joc) peste anumite tipuri de joc (cu reguli în care stă ascunsă informaţia).
Dar cum trebuie să se folosească ipoteticul cititor (la prima lectură) erudit al romanului *Pale Fire* de nou-cîştigata perspectivă, după ce a stabilit ferm importanţa citatului din *Timon din Atena?* Efectele sunt preponderent retroactive şi pot fi degustate deplin (dar numai dacă a fost degustată şi prima lectură non-lineară) la a doua citire, care echivalează cu repetarea jocului, dar de data asta acordînd o atenţie sporită posibilităţilor lui subtile, detaliilor mărunte ale mişcărilor strategice, şi avînd conştiinţa mărită a complexităţii lui şi a răsturnărilor imprevizibile de situaţie.
Dar cititorul nostru ipotetic, extrem de inteligent şi de bine şcolit, va face multe descoperiri palpitante şi la a doua lectură, iar unele dintre ele îi vor răsturna sau îi vor modifica radical concluziile trase după prima lectură şi aşteptările generate de ele. Limitîndu-ne deocamdată la titlul romanului, se va dovedi că filiera „foc palid" - *Timon* era menită să mascheze la rîndul ei un intertext shakespearean mai profund şi mai 'mportant, anume *Hamlet.* Aşa cum arată Priscilla Meyer în extrem de atenta sa analiză intertextuală a romanului, „în comentariul lui Kinbote, Nabokov încastrează aluzii la *Timon din Atena* ca sursă a titlului poemului Ul Shade. Dar aşa cum etimologiile zembliane ale lui Kinbote le ascund)e ale lui Nabokov, indiciile lui Nabokov conduc la o falsă înfundătură, acoperă propriile-i intenţii. Se poate ca «Focul palid» al lui Shade să ^ *Timon*> dar romanul *Pale Fire* al lui Nabokov vine din *Hamlet"* r, *Find What the Sailor Has Hidden,* p. 113).
bste, într-adevăr, fascinant să constaţi că sintagma „foc palid" ar
ea Proveni nu numai din sursa acum evidentă, *Timon din Atena,* ci şi cî *A*^*na* ma* Puţm cunoscută - vorbele rostite de duhul tatălui lui Hamlet
d 5§i ia rămas bun de la fiul lui:
he glow-worm shows the matin to be near And 'gins to pale his uneffectual fire *{Hamlet,* I.v. 89-90).

Dublu-ascunsa intertextualitate vine în ajutorul tezei lui Meyeţ™ romanul lui Nabokov ar avea o dimensiune autobiografică secretă, d,t esenţială - că ar orbita, la nivel fîcţional, în jurul amintirii dureroj^ pentru autor a uciderii accidentale a tatălui său, la Berlin, în 1922 (adeu| rata victimă a asasinului recrutat din rîndurile extremei drepte trebuia g fie politicianul liberal emigrat Pavel Miliukov, fostul ministru al afacerili externe din guvernul Kerenski din 1917, care ţinea un discurs la o adunat a emigraţiei ruse). Omorîrea accidentală a lui Shade (împuşcat din greşea în locul judelui Goldworth de către ucigaşul psihopat Jack Grey ; împuşca din greşeală în locul lui Kinbote/Charles de Zembla/Botkin de monstru, osul asasin Jakob Gradus) ar fi, aşadar, proiectarea ficţională a traumaticei întîmplări autobiografice. Asta ar explica, printre altele, şi strînsa identificare a lui Nabokov cu Shade, neîndoios o figură paternă.

Legătura dintre „focul palid" şi stafia Regelui Hamlet întăreşte sentimentul existenţei unei alte relaţii intertextuale shakespeariene posibile: aceea dintre numele Kinbote şi celebrele versuri din solilocviul lui Hamlâ, în care el se interoghează cu privire la acceptarea voluntară a suferinţei de către om:

When he himself might his quietus make With a bare bodkin? (III.i.75-76).

Bodkin („stilet danez", se explică în indexul la *Pale Fire)* poate fi şic' considerat o sursă de inspiraţie pentru numele Kinbote, obţinut prin inversarea ordinii celor două silabe şi o uşoară modificare a ortografiei (dar aceasta este numai una dintre multele aluzii ascunse în numele Kinbote, care este în primul rînd, cum s-a văzut mai sus, o anagraflâ deci o deghizare, a numelui profesorului rus nebun Botkin, autorul „re» al comentariului). Meyer comentează : „Solilocviul lui Hamlet, în carej gîndeşte la posibilitatea sinuciderii, se relaţionează cu Kinbote, care, pş la urmă, îşi reglează conturile cu sine" (p. 114). Văzut în această lumi» Kinbote este un portret ambivalent (grotesc şi totodată empatic) al tipu*[1] Hamlet, cu care Nabokov se identifică în unele privinţe, fie auto-parod*[1] fie serios (Meyer, p. 108). Asta mie mi se pare cam tras de păr. Referfl la Kinbote, o ipoteză mult mai satisfăcătoare din punct de vedere *ti&* lectual este, cred, cea propusă de unii critici mai vechi ai lui Nabokov I Andrew Field) şi dezvoltată recent de Brian Boyd cu argumente proasp^T în importanta sa biografie a lui Nabokov. Aici Kinbote e văzut ca anti^r perfectă a lui Shade, ca o inversare simetrică, o imagine negativă ere* de însuşi Shade, deoarece „Nabokov se gîndea la Shade ca autoff cuvîntului înainte, al poemului, comentariului şi indexului (...). în versiuţ

fnalâ a cuvîntului introductiv la *Speak, Memory,* Nabokov a hotărît să u divulge secretul romanului *Pale Fire,* să-şi lase cititorii să-l descopere nguri, fără ajutor, dar ciorna manuscrisă nu ne lasă nici o îndoială că-l ocotea pe Shade compilatorul indexului, la cîteva luni după ce Jack Grey s[au] Jakob Gradus se presupune că l-ar fi împuşcat în inimă" (Boyd, voi. 2, p. 445)[2].

Dar de ce ar avea Shade (sau Nabokov însuşi) interesul să creeze un personaj - un homosexual nebun, sinucigaş, un fost rege imaginar - atît de diferit de el însuşi? Fireşte, în contextul prezent, mă tentează să sugerez un mobil jucăuş (din punct de vedere dramaturgie), asemănător cu cel care-i îmboldeşte pe marii actori să joace roluri de sceleraţi, tirani sau ucigaşi (Iago, Richard al III-lea, Macbeth), sau roluri ce sunt paralele comico-groteşti ale acestor personaje negative (bunăoară, Ubu al lui Alfred Jarry, o reîncarnare absurd-parodică a lui Macbeth ca rege al unei Polonii fictive). Se pot imagina şi alte motivaţii. De fapt, chiar trebuie să ne imaginăm alte motivaţii, spre a da viaţă vocaţiei lecturii de a crea ipoteze şi contraipoteze, pe care Nabokov o mînuieşte cu desăvîrşită pricepere. Toate acestea nu urmăresc să reducă importanţa intertextului *Hamlet* şi să minimalizeze posibilitatea reală ca Nabokov să se fi gîndit, printre altele, la moartea absurdă a tatălui său, instrumentată de un asasin politic ce ar fi putut fi şi un psihopat însetat de răzbunare - adică, atît un Jakob Gradus, cît şi un Jack Grey.

Am ajuns la momentul cînd putem formula cîteva teze preliminare, întemeiate pe exemplul *Pale Fire,* despre relaţia dintre jocul literar şi (re)lectură (inclusiv jocul de-a recitirea şi recitirea ca joc), ca pas spre construirea unei poetici a (re)lecturii ludice. Mai întîi, atunci cînd este (ca Nabokov) un artefact jucăuş, calculat, guvernat de reguli şi auto-"[r]eflexiv, textul literar necesită recitire. Accentul se cere pus aici pe *jucăuş,* pentru că există jocuri ce angajează autori şi cititori, cum ar fi ziu cu romanul detectiv, în care artefactul în sine (textul) nu este deloc [a]uş - cel puţin la suprafaţă - şi serveşte, în principal, ca mijloc de a [a] un joc linear - cu o unică întrebuinţare - de simulare, suspiciune, Pens şi fâ[cut] ipoteze. în următoarele trei capitole, voi avea mai multe P[u]s despre deosebirea dintre jocurile de simulare - sau „ca-şi-cum" - [Un]le cu reguli şi despre modul în care această distincţie este relevantă ^ (re)lectură.

[Ce] . * doilea rînd, textul evident jucăuş relevă ceea ce aş numi forţa ~[c]Uri ^ [a] °"[c]^re' lecturi serioase (serios jucăuşe), atente, devotaturi [Se]- Orice lectură care devine, fie numai ca proiect (proiectul de a [u]rge o dată textul), parte din natura recitirii îl obligă pe cititor să

caute şi în afara textului şi să (re)citească şi alte materiale. Ca să abo» mai lucid forţa aceasta centrifugă paradoxală, ne putem strădujH înţelegem mai întîi intuitiv. Să revenim la *Pale Fire* şi *Timon din Ate*^ la cititorul extrem de inteligent şi neobişnuit de şcolit pe care-l postul^ Este improbabil ca acest cititor să-şi dea sema de la început că t| romanului este luat dintr-un fragment din *Timon din Atena,* care

The sun's a thief, and with his great attraction Robs the vast sea; the moon's an arrant thief, And her pale fire she snatches from the sun... (IV. iii. 439-41).

Ce ne imaginăm că va face cititorul nostru ipotetic, descifrînd adev&a importanţă a indiciului strecurat în comentariul lui Kinbote la versul 9c al poemului *Pale Fire* de John Francis Shade? Personal, îmi închipui respectivul cititor va întreprinde următoarele lucruri: (1) va lua hotărî să-şi continue lectura şi să termine romanul; (2) va plănui, în aceli timp, să (re)citească *Timon* (o parantează: dată fiind natura parodic -intertextuală şi ludic-erudită a romanului, lista de „lucruri de citit' lectorului a atins deja proporţii monstruoase, dar *Timon* trebuie să plaseze pe listă undeva la vîrf, dată fiind legătura lui „privilegiată" c. titlul cărţii); (3) va efectua proiectata (re)citire a lui *Timon,* gîndindu-s tot timpul la *Pale Fire* şi recitind (sau cel puţin revăzînd în minte) pasaj sau scene din roman, în lumina intertextului shakespearean; (4) descoperi caracterul parţial derutant al filierei *Timon* şi importanţa *9* mare a intertextului *Hamlet*; (5) i se va dezvolta un interes independe faţă de *Timon,* dar sporit pentru *Hamlet* - va dori să afle care sunt surse pieselor, modelele, filozofiile şi imaginile, precum şi ce spun despre *t* criticii şi comentatorii lui Shakespeare (de ce una dintre piese ocupî. canonul shakespearean, locul cel mai periferic, în timp ce cealaltf ocupă pe cel mai central?); (6) va reveni la Nabokov şi se va *g&* speculativ, la ce l-a făcut să se oprească tocmai la piesele acestea[1] Shakespeare ca intertexte, meditînd şi la ponderea relativă şi rolul rant (serios ? comic ? serio-comic ?) al intertextelor specifice în reiaţi multe altele ; (7) îşi va concentra atenţia, în scopul comparaţiei, pfl intertexte mai mult sau mai puţin relevante (să zicem *Essay on ManU Râpe of the Lock* de Pope, *Trist ram Shandy* de Sterne), dezvoltîndu« interes de sine stătător pentru ele ş.a.m.d.

Desigur, procedura ipotetică descrisă mai sus este total utopic» sensul că presupune un lector (nu neapărat unul „ideal") cu timp nefl la dispoziţie pentru a explora un text şi, plecînd de la el, o reţea H

Dar dacă lectorul nostru răzbate cel puţin pînă la poziţia 3 şi teşte piesa *Timon,* el va interpreta acum altfel comentariul lui Kinbote 'r6ıCl şurile 39-40 din poemul lui John Shade. Acel comentariu spune :

se poate să nu ne vină în minte pasajul din *Timon din Atena* (actul IV, 3), în care mizantropul vorbeşte cu cei trei tîlhari. Neavînd o bibliotecă "n dezolanta baracă de buşteni în care trăiesc, asemenea lui Timon în peştera sunt obligat, cu scopul de a putea cita repede, să-l retraduc în proză ' ieze ască, după o transpunere poetică a lui *Timon* în zembliană (...):

The sun is a thief: she lures the sea
and robs it. The moon is a thief:
he steals his silvery light from the sun (p. 50).

Retălmăcirea în engleză a imaginarei traduceri în zembliană a lui *Timon* (prin care soarele personificat devine feminin, iar luna, masculină -aluzie, poate, la inversiunea sexuală a lui Kinbote şi la fantazările lui de travestit) mai ridică încă o problemă de relectură : crearea inevitabilă de către cel ce citeşte un text prima oară, sau de către (re)cititor, a unui „text virtual", care nu poate fi decît, în sens general, o traducere, o reelaborare a originalului alunecos (în exemplul nostru particular, textul indisponibil al piesei *Timon* de Shakespeare). în cazul traducerii, textul virtual şi implicaţiile sale pot fi comparate cu originalul. Tipurile precise de (recitire implicate în traducere, cu regulile lor specifice şi deciziile sau opţiunile pe care aceste reguli le permit, sunt studiate de disciplina aparte numită poetică comparată sau teoria traducerii şi nu ne putem ocupa de ele aici. într-un sens mai larg hermeneutic însă, problema traducerii este centrală pentru orice teorie a lecturii, iar dacă Priscilla Meyer are dreptate tind spune că focul palid este, în ultimă instanţă, o „metaforă a traducerii", el poate fi considerat şi o metaforă a traducerii constante, ne-conştiente, [ca]re este actul (re)citirii.

lit a sau relectură adecvată (satisfăcător de jucăuşă) a operelor rare de tipul *Pale Fire* necesită întotdeauna şi mai multă citire şi din16' Lo8ica ei este inexorabil expansivă. Dar se poate argumenta că tacV Un otUl de vedere a] cititorului *orice* text literar (nu doar unul care te de lneazăla modul erudit, ca *Pale Fire)* este infinit, pentru că un astfel 6Xt Conîine' într-adevăr, o bibliotecă virtuală infinită, pe care o poţi rge numai într-un timp infinit.

Infinitatea textului literar, revelată treptat în procesul citirii şi reciti,-; atente, a fost invocată uneori ca argument împotriva posibilităţii formula o doctrină, o teorie a lecturii consistentă sau o poetică adecvau Roland Barthes, de pildă, remarcînd greutatea de „a găsi o *pertinent* pornind de la care să se stabilească o analiză coerentă a lecturii", a pi^. pe seama lipsei unei obligaţii structurale de a închide o lectură. în *Despr lectură* (1976), el scrie :

Fireşte, există o *origine* a lecturii grafice: aceasta este ucenicia într-aj literelor, într-ale cuvîntului scris; dar (...) o dată ce *tehne* este dobîndită.j ştim unde să punem capăt profunzimii şi dispersării lecturii: la înţelegere sensului? A cărui sens? Denotat? Conotat? (...) Dar cit de departe? Pînâl infinit: nu există o obligaţie *structurală* să-mi închid lectura (...). Ştiinţ noastră despre *cum să citim* poate fi determinată, verificată într-un stadiu d început, dar devine foarte iute o ştiinţă fără bază, fără reguli, fără gradări fără sfîrşit *(The Rustle ofLanguage,* p. 35).

Totuşi, cred că se poate vorbi cu miez despre lectură ca proces, < activitate structurantă ce ascultă de anumite reguli generale, şi nu nurnî despre „un cititor (dumneavoastră sau eu)", cum pune problema Barthes sau despre un lector individual de-a pururea idiosincratic. Putem discuta insist, despre „forme trans-individuale", despre „coduri" (fie ele şi simpli liste de stereotipuri culturale) şi chiar despre „reguli" ce fac posibil joa de-a (re)citirea, aşa cum însuşi Barthes părea gata să recunoască într-u eseu scris la scurtă vreme după ce publicase *S/Z,* importanta sa contribui la analiza lecturii (şi mai precis a relecturii). în eseul post-S/Z, intitula jucăuş, *Ecrire la lecture* (1970), Barthes delimitează cîteva dintre zone lecturii ca un proces conceput în termeni încăpători, care să se pretez unei investigaţii fructuoase, chiar dacă o astfel de investigaţie n-ar sa face criteriile rigorii structuraliste (ştiinţifice) pe care Barthes visase 8 impună în domeniul studiilor literare într-un stadiu anterior al cariei sale. în acest eseu din 1970, Barthes recunoaşte că...

...orice lectură este derivată din forme trans-individuale : asociaţiile insp'" de literă (...) nu sunt niciodată (...) anarhice; ele sunt întotdeauna p11" (testate şi inserate) în anumite coduri (...). Cea mai subiectivă lectură ii nabilă nu este altceva decît un joc desfăşurat după anumite reguli. De # provin aceste reguli? (...) Ele provin dintr-o logică străveche a narativi* dintr-o formă simbolică de care suntem constituiţi chiar dinainte de naŞj într-un cuvînt, din vastul spaţiu cultural prin care persoana noastră u autor sau cititor) reprezintă doar o singură traversare. A deschide tewl instrumenta sistemul citirii lui (...) înseamnă (...) a ajunge la conştiinţa• există un adevăr obiectiv sau subiectiv al lecturii, ci numai un adevăr ^

dar, iarăşi, prin „joc" nu trebuie să înţelegem distracţie, ci un segment de muncă - din care însă orice urmă de osteneală a fost eliminată *(The Rustle of Language,* p. 31).

Exact ca pe o formă de joc sau ca pe o activitate ludică trebuie să-şi abordeze obiectul poetica (re)lecturii. O astfel de poetică ar fi istorică şi culturală, dar şi fundamental intertextuală. Punctul de plecare teoretic ar putea fi, aşa cum propunea Michel Picard în *La lecture comme jeu,* „asimilarea limbii *[langue]* într-un un joc gigantic *[jeu],* în cadrul căruia anumite secvenţe de vorbire *[paroles]* ar constitui anumite «partide» *\j>arties]* particulare", model care ar fi aplicabil unor bine organizate „ansambluri culturale, oricît de diversificate ar fi acestea prin sistemul formelor şi regulilor". Oricît de impresionant ar suna fraza de mai sus, consecinţele critic-literare ale unei abordări de acest fel nu sunt de natură să provoace un cutremur:

Aproape că ne jenăm să reamintim truismul că orice text, prin urmare şi lectura lui, poate fi înţeles doar ca *parte* a unei culturi specifice şi în acelaşi timp *în contrast* cu ea ; exact aşa cum fiecare individ se construieşte după şi împotriva modelelor parentale; exact aşa cum un mare maestru de şah îşi inventează strategia în funcţie de toate strategiile preexistente, fiind urmat pretutindeni în lume de şahiştii capabili să aprecieze combinaţiile noi care se evidenţiază drept contribuţia sa inovatoare. Este evident că *Don Quijote* poate fi înţeles în contrast cu romanele cavalereşti, iar *Jacques le fataliste* în contrast cu fundalul călătoriilor sentimentale (p. 243).

Aceste lucruri pot părea platitudini stînjenitoare, dar citirea şi (de multe ori) recitirea sunt activităţi ne-conştiente atît de misterioase, încît rbi să ni se reamintească de ele constant. O dată stabilit acest lucru,
Putem
continua să chibzuim la problemele mai interesante ale unei poetici
(re)citirii. Aceasta va însemna nu numai să înţelegem *Don Quijote* ndalul romanelor cavalereşti şi în contrast cu ele, ci şi să înţelegem anele cavalereşti înseşi ca prelungire a unor activităţi mentale, cum -ist antez*a §i visarea (egotistă) cu ochii deschişi, într-un context cultural-a^ lc dat. Va trebui totodată să-l înţelegem pe *Don Quijote* pe fundalul
C h
ţg p *Qj* p
-. Ce> hotărît, romanele cavalereşti *nu sunt* (dar pot fi totuşi concepute
gi ' texte pentru o recitire de reculegere, texte de orientare reli- mi
g
cu at ' menite să fie citite spiritual, meditativ, simbolic sau alegoric, deci 'ntrp t- extremă. Pe scurt, asta va implica multe comparaţii şi contrastări ibii -f- tCX'; ^ tipuri de lectură şi de relectură, inclusiv între diverse W de răstălmăcire şi, mai periculos, de re-răstălmăcire.

Dar o astfel de politică ludică a (re)citirii va încerca totodată să dea seama de hotărîta orientare centripetă, aţintită spre text, a lecturii. Existj în *Pale Fire,* cum inteligent observă Nina Berberova, .,o surpriză structu-rală : nivelul simbolic, fantasticul, poeticul se află la suprafaţă, fiind 115% de observat, în timp ce factualul, realisticul este numai sugerat şi poate j abordat ca o ghicitoare. Nivelul realist este mascat de cel simbolic, caie nu are în el nimic enigmatic şi este imediat înţeles de cititor" (Tfo *Mechanics of Pale Fire,* pp. 147-48). Acest procedeu structural necesităo (re)lectură foarte atentă - dar o (re)lectură în sensul infra-textual, opus celui /n/er-textual. în acest caz, textul se joacă, ascunzîndu-şi propriile elemente de adevăr ficţional, adică acele elemente ale intrigii care ne îngăduie să ne angrenăm mental, pe măsură ce înaintăm cu lectura, în jocul fundamental naiv de-a „ce-ar fi dacă"[3]. Adevărul ficţional este totdeauna stabilit intratextual. El este de la sine evident într-un roman realist, bunăoară de Stendhal: cititorul nu întîmpină nici o dificultate în a recunoaşte adevărul romanesc al legăturii amoroase dintre Julien Sorel şi Doamna de Renal, sau, mai tîrziu, al seducerii calculate de către erou a Mathildei de.La Mole, al pătimaşei lui dorinţe de a reface legătura ruptă cu Doamna de Renal şi al încercării de a o ucide, din cauză că a fbfi respins. Nabokov, jucîndu-se cu cititorul, îl obligă să caute un adevăr ficţional care este, paradoxal, important de găsit, dar total neinteresant în sine. Nina Berberova ne pune la dispoziţie următorul rezumat:

Doi inşi locuiau în apropierea unui campus universitar din Statele Unite Unul, John Shade, era un poet celebru ; celălalt, profesorul Charles Kinbott sosise de curînd din Europa. Kinbote închiriase o casă vecină cu a poetului al cărei proprietar se întîmpla să fie judele Goldsworth. Cu citva timp înainte judecătorul Goldsworth internase un asasin într-o casă de nebuni; individul tocmai evadase şi-l căuta pe judecător, ca să se răzbune. într-o seară de vară Kinbote şi Shade se plimbau între cele două case. Apăru ucigaşul caff confundîndu-l în întuneric pe Shade cu judele (semănau oarecum), îl împuŞ^ (p. 148).

Interesul stîrnit de citirea şi mai ales de recitirea textului lui Nabok"[1] nu poate fi cauzat de o intrigă atît de simplă, constituită din ficţional adevărate, oricîte complicaţii şi răsturnări de situaţie zătoare ne-am imagina. Totuşi, fără ea, sau în lipsa a ceva apropiat dfl bogatele planuri fantastic-simbolic-parodic-intertextuale ale romanul™ deveni haotice şi nu ar reuşi să dobîndească puterea de sugestie peB şi-o exercită asupra noastră, ca încurcate fantezii ce posedă un afl intern propriu, evaziv, dar captivant. Fireşte - în termenii adevâH ficţional mimetic - Kinbote nu este regele exilat al Zemblei, Charl^H

Iubit, care încearcă să scape de urmărirea tenace a asasinului plătit Jakob gradus. (S-ar putea nici să nu fie Kinbote, ci numai o proiecţie sau închipuire a dementului profesor rus Botkin, imaginat de John Francis Shade.) într-un fel însă» Kinbote *este* regele

Zemblei, silit de o revoluţie sj se exileze : comentariul său la poemul lui Shade, solipsist şi dezlînat cum este, are totuşi o anumită consistenţă şi posedă fărîmele-i proprii de adevăr ficţional, chiar şi la nivelul imaginilor.
Lectura intratextuală sau centripetă ce urmăreşte rezolvarea enigmelor interne şi clarificarea confuziilor rămîne însă dependentă de sentimentul nostru de intertextualitate simbolică a cărţii. Altfel spus, cu cît suntem mai conştienţi de „biblioteca din carte", de bogăţia intenţionată sau neintenţionată de material intertextual pe care o conţine, cu atît mai multă atenţie vom acorda detaliilor textuale mărunte, uşor de scăpat din vedere, şi cu atît mai sistematic vom căuta indiciile care să ne permită să stabilim adevărul ficţional intern. Pentru că plăcerile lecturii intertextuale se risipesc în lipsa unui principiu al coerenţei interne. Desigur, un text cu o dimensiune simbolic-intertextuală mai puţin evidentă ne poate prilejui un acces mai direct la lumea sa ficţională şi poate face mai atractivă participarea - şi, poate, re-participarea - noastră la jocul în esenţă simplu de-a închipuirea. Dar pînă şi un astfel de text, dacă-i căutăm regulile şi sursele ascunse, sfîrşeşte prin a releva o bibliotecă tainică : o carte nu înseamnă doar o mie de lucruri diferite pentru o mie de oameni, ci şi o mie de cărţi pentru unul şi acelaşi cititor curios, atent, care nu se pripeşte.

Trei perspective asupra lecturii şi jocului

In pofida instabilităţii lui notorii, care a inspirat critici devastatoare, Conce Ptul de *joc* continuă să fie întrebuinţat de distinşi reprezentanţi ai Multor discipline şi subdiscipline : antropologia culturală, teoria jocurilor, °na comunicării, psihologia, sociologia, estetica, filozofia şi filozofia UlHei sau epistemologia - iar acestea sunt doar cîteva[4]. Cele trei perspec-^ largi din care examinez (re)citirea şi jocul sunt determinate, oarecum ltrar, de ceea ce consider eu că sunt trei arii semantice interdisciplinare Pente de noţiunea de joc şi relevante pentru problema lecturii, im nma ar'e se refer^ la variile manifestări ale jocului ca expresie a şj ^naţiei sau a creativităţii, de la formele cele mai simple, mai spontane ioc med'ate' pînă la cele mai înalte şi extrem de complexe.
Cercetătorii cre . | au atras de multe ori atenţia asupra relaţiei strînse dintre joacă şi ltate. Chiar şi la nivelul pre-verbal sau non-verbal cel mai elementar,

joaca pruncului cu mama ori cu primele jucării implică, evident, funcţi^ creatoare ale minţii, cum ar fi abilitatea de a imagina (de a forma $j manipula imagini ale unor lucruri aflate în afara razei imediate de pet cepţie), de a simboliza şi, mai general, de a se angaja într-o activitate 4 explorare. Anumiţi teoreticieni ai jocului insistă asupra legăturii intime, devenite uneori chiar identificare - dintre comportarea ludică şi exploratoare, subliniind, printre componentele celei de-a doua, impulsuri sau facultăţi cum sunt curiozitatea, iniţiativa, dorinţa de noutate şi experienţe inedite, deschiderea faţă de mediu, promptitudinea, încrederea de sine şi, la omul maturizat deplin, setea de cunoaştere de dragul cunoaşterii, inventivitatea şi ceea ce s-ar putea numi impulsul euristic, chemarea spre descoperire.
Discut despre (re)citire şi joacă pornind de la finalităţile intelectuale ale comportării ludice la omul adult creator. Cu alte cuvinte, am crezut de cuviinţă să mă ocup mai întîi nu de tipurile elementare, ci de cele mai sofisticate şi mai cerebrale tipuri de (re)citire ca joacă, inclusiv de lectura de înaltă specializare, profesionistă, sau chiar pur ştiinţifică ori matematică. Această inversare îşi are justificarea ei retorică, dacă nu şi (crono)logică: îmi permite să dramatizez anumite aspecte ludice ale (re)lecturii, să le prezint în întreaga lor complexitate intelectuală spectaculoasă, şi abia apoi să mă adresez componentelor lor mai simple, ca atunci cînd vezi o ţesătură complicată, înainte de a-i identifica firele.
O observaţie făcută de etologul Konrad Lorenz ne poate ajuta sa arătăm continuitatea esenţială dintre joaca de tipul cel mai spontan 51 nereflexiv şi cunoaşterea înalt-teoretică. Vorbind despre curiozitate Lorenz arată:
Toate cercetările pur materiale întreprinse de savanţi [dar, adaug eu, şi toaiJ lectura pornită de la ele] reprezintă o comportare pur iscoditoare - coff portarea apetitivă *în acţiune liberă.* în acest sens, este *o comportare dej*[01] Toată cunoaşterea ştiinţifică (...) s-a ivit din activităţi ludice, întreprin* într-un cîmp liber, numai de dragul jocului. Cînd a obţinut scîntei din *sfc0*-zmeului, Benjamin Franklin nu s-a gîndit la posibilitatea unui

conduc'[0] pentru trăsnet în mai mare măsură decît s-a gîndit Hertz la posibilitatea &' fabrica un radio în momentul cînd cerceta undele electromagnetice. Nii"[eC] dintre cei ce au văzut în activitatea lor proprie tranziţia lină de la joaca copilărie la munca de o viaţă a savantului nu se mai poate îndoi de identi^' fundamentală dintre joacă şi cercetare *(Psychology and Phylogeny,* p. *95}-*
Dintr-o perspectivă filozofică radical diferită, psihanalistul " . Winnicott face o afirmaţie similară, punînd semnul egalităţii între joac* „trăirea plenară, creatoare", indiferent dacă experienţa este de n[3]^ fizică sau intelectuală. în *Playing and Reality,* el notează: „Impulsul creator este (•••)[ceva ce] P[oate] fi privit ca un lucru în sine, ceva ce este, bineînţeles, necesar ca artistul să producă o operă de artă, dar şi ceva prezent atunci cînd *oricine* - copil, adolescent, adult, bătrîn - se uită la orice într-un ^d sănătos (...). Este prezent în egală măsură în vieţuirea de la un moment la altul a unui copil retardat care se bucură de faptul că respiră, cît şi în inspiraţia arhitectului care are brusc revelaţia a ceea ce doreşte să construiască" (p. 69). Aici, conceptul central este cel de bucurie (conştientă sau inconştientă) a realizării, fie că e vorba de respiraţie, privire, descoperire sau, adaug eu, de citire ori recitire.
Din perspectiva jocului ca şi creativitate şi, mai specific, creativitate intelectuală, capitolul 10, „Dimensiunea ludică", pune probleme diverse, ca: ce anume constituie dimensiunea jucăuş-creatoare a (re)lecturii, inclusiv dimensiunea estetică, spre deosebire de ceea ce s-ar putea numi „lectura de lucru" (lectura efectuată pentru îndeplinirea unei îndatoriri, pentru culegerea informaţiilor necesare în ducerea la bun sfîrşit a unor proiecte de lungă durată, de ordin pragmatic)? Există deosebiri clare între joacă şi muncă, iar dacă există, cum se aplică ele la lectură ? Cînd şi cum putem vedea lectura ca pe un joc ? Există vreo relaţie între jocurile analizate de teoria jocurilor şi posibilele jocuri de lectură ? în ce sens putem vorbi de „corectitudine" sau de „joc corect" în legătură cu lectura? A doua arie largă în care se aplică acest concept de joacă este psihologia - într-un sens strict, mai tehnic. în concordanţă cu alţi cercetători ai fenomenului (antropologi sociali sau culturali, ca Roger Caillois), unii psihologi fac o distincţie între un „joc simbolic", mai spontan şi mai [m]arcat imaginativ, şi „jocurile cu reguli" (în termenii lui Piaget). Explicaţiile date de psihologi diverselor forme şi funcţii ale jocului simbolic-"Wiitativ la copii şi supravieţuirii acestor forme la adulţi sunt extrem de 'ferite, dar există zone de consens semnificative în ceea ce priveşte Scrierea funcţională a jocului simbolic, iar acestea sunt sursa unor "alogii importante cu anumite aspecte ale lecturii şi relecturii literare. ,[ate]goria jocului simbolic include joaca celor mici cu jucării simbolic-"nitative (de la simple zdrenţe şi alte „obiecte-fetiş" timpurii, ca _. [u'e]îi de pluş, păpuşi, animale umplute cu rumeguş, pînă la jucării-• [lta^e] mai complicate, precum trenuri electrice, vapoare, aeroplane, [Uri] de tiD „micul constructor"); mai cuprinde - şi acestea sunt mai
[str]"'ns le ![ot] felul
gate de delectarea produsă de poveşti şi, mai apoi, de lectură -
[in] . de situaţii imaginate, jocuri cu roluri, personificări, angrenarea * [a] unor tovarăşi imaginari, conceperea, fără nici o greutate apa-' [a] unor lumi fictive complete.

Capitolul 11, „Abordări psihologice", se concentrează asupra psihologice dintre joaca simbolică (în variatele ei manifestări) şi citit, ^ cadrul reţelei mai întinse de fenomene înrudite ca jocul, reveria, fantezia visul, imaginarea. Este lectura, în special aceea de literatură distractivă pur şi simplu o cale de a legitima procesele unei egotiste visări cu ochjj deschişi sau de a satisface pe „Majestatea Sa, Ego-ul" (Freud)? Caresj fie explicaţiile psihologice posibile ale interesului de multe ori pătimaş a| cititorului pentru ceea ce li se întîmplă unor personaje ficţionale evident inventate, aflate în situaţii fictive ? Ce implicaţii să aibă folosirea ca model al lecturii a ideii de joacă ? Cum putem înţelege fenomenul de implicare în lectură, de transă cvasi-hipnotică ? Diferă implicarea aceasta de absorbire şi, dacă da, cum ? Discutarea fenomenului de absorbire, ca diferit de cel al implicării, anticipează unele probleme pe care le vom întîlni în secţiunea următoare (mai ales în capitolul 13).
Cea de-a treia arie semantică în care folosesc conceptul de joc se referă la jocurile cu

reguli. Jocurile cu reguli - a căror importanţă sporeşte în stadiile mai tîrzii de dezvoltare din viaţa individului (ele fiind direct legate de procesele de socializare a copilului mai matur) - sunt mai deschis competitive, iar dacă facem abstracţie de cazul special al jocurilor de noroc, ele se clasifică în două grupe (putîndu-se suprapune, fireşte): jocuri de abilitate fizică („sporturi" - jocuri cu mingea, întreceri) şi jocuri de abilitate mentală, care apelează la facultăţi cum sunt memoria, atenţia, inteligenţa, gîndirea inferenţială sau ipotetică, inventivitatea (şahul, unele jocuri de cărţi, ca bridge, în care întîmplarea are un rol limitat).
Capitolul 12 („Ficţionalitatea") exclude, natural, jocurile de abilitate fizică şi sporturile, care nu prezintă decît analogii accidentale cu lectura (deşi, ocazional, scriitorii pot prelucra evenimente sportive - cu morne»' tele lor caracteristice de suspens, atît de gustate de spectatori - ca proceda structurale sau metode de stîrnire a interesului cititorilor). Capitolul ace$ încearcă să determine modul în care jocurile cu reguli oferă modele văii* de lectură reflexivă şi mai ales de relectură. Discut problemele genetf'[c] ale regulilor de lectură *versus* zone specifice de indeterminare textuala 5 feluri de constrîngere, precum şi situaţiile de opţiune pe care le pentru jucătorul/cititor conştient de ficţionalitatea a ceea ce citeşte, în acest capitol, la unele probleme deja examinate dintr-un punct *vedere psihologic, privindu-le de data aceasta dintr-o perspectivă no" *structurală,* filozofică şi comunicaţională. încrederea sau pseudo-încrede* în ficţiuni este văzută acum nu ca un impuls egocentric, ci ca o *reg"'[11]" jocului* de (re)citire, iar întreaga categorie a ficţionalităţii este justifica[1]* termenii unei rame comunicaţionale şi, mai specific, *metacomunicaţioi*^
[n] cadru care ne instruieşte să reacţionăm nepragmatic la mesajele pe [are] le conţine, care ne strigă: „Acesta este un joc! ", „Aceasta este ficţiune ! ", „Aceasta *nu* este realitate! " Cele două capitole finale ale părţii [a] ill-a se concentrează asupra relecturii propriu-zise, dînd exemple de opere literare care nu numai că pot susţine, ci chiar *necesită recitirea,* opere [c]a *0 coardă prea întinsă* de Henry James, care constituie obiectul unei analize extinse din punctul de vedere al unei logici implicite a recitirii, sau ca unele texte experimentale pseudo-detectivistice, moderniste/postmo-derniste, precum *Gumele* şi *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet. Aceste două capitole analitice sunt „interludii" - ele trimit înapoi la „preludiul" borgesian al cărţii - şi sunt menite nu doar să ilustreze, ci şi să rafineze unele concepţii şi distincţii elaborate pe parcursul discuţiei teoretice a relaţiei joacă-(re)lectură, precum şi conceptul de (re)lectură în general, inclusiv chestiunile ce vor fi amănunţit tratate în partea a IV-a, care are ca subiect secretivitatea sau sensul ascuns, din perspectiva cititorului.
în sfirşit, pentru această traducere în românește mi-a făcut o mare plăcere scrierea capitolului inedit „(Re)citind *Craii de Curtea-Veche"*, în care revin, sunt discutate şi exemplificate mai toate problemele întîlnite în carte. Văd acest capitol ca pe un pandant al capitolului întîi, despre *El Aleph* de Jorge Luis Borges. însăşi cartea lui Mateiu I. Caragiale îmi apare ca un Aleph de un tip particular, o mică sferă strălucitoare care conţine în ea toate punctele universului pe care-l constituie Balcania, un spaţiu imaginar, în care se înscrie şi o Românie imaginară. Cartea îmi apare ca un Aleph şi în sensul că ea ar putea fi socotită prima literă a unui alfabet imaginar al Balcaniei.

Zece
Dimensiunea ludică
Jocuri de lectură

Orice lectură a unui text meritoriu, fie că este întreprinsă din dorinţa de amuzament sau pentru dobîndirea de cunoştinţe, poate căpăta o dimensiune ludică. Cu alte cuvinte, citirea unui text perceput ca valoros sau interesant îşi poate asuma, pe lîngă trăsăturile mai evidente şi pe lîngă ţelurile ei explicite, caracteristicile unui joc. în unele cazuri acest joc poate fi, în intenţia autorului, o provocare aruncată ingeniozităţii cititorului, căruia i se propune, bunăoară, dezlegarea unui mister sau a unei şarade, ca în literatura poliţistă. La un nivel mai înalt de sofisticare, aş cum am văzut în cazul romanului *Pale Fire* de Vladimir Nabokov, autorul poate propune unele *puzzles* inter- şi intra-textuale mai complicate, aluzii parodice şi jocuri de-a v-aţi ascunselea. Alte texte propun jocuiM închipuirii şi participări la situaţii imaginare, de la simple fantezii ce vi»

în întîmpinarea dorinţelor cititorului la drame psihologice complexe, O un mare grad de ambiguitate. Dar elementul ludic al lecturii îşi are în cp mai multe cazuri originea în cititor şi în atitudinea acestuia faţă de text faţă de orice text considerat demn de a fi citit.

Cititorul pe care îl postulez, X, este un cărturar sau un om de care parcurge un text de specialitate din raţiuni profesionale. Evident," există nimic jucăuş, deocamdată, în legătură cu acest text. Este apro[a]P de la sine înţeles că X va proiecta asupra textului în chestiune fl aşteptări mai mult sau mai puţin bine definite, ba chiar anticipări (^ posibil ca X să-l cunoască pe autor din alte texte publicate şi să ai^i impresie bună sau proastă despre el, sau să-i fie indiferent), precum grad destul de mare de cunoaştere a subiectului general sau chiar a tyfl specifice tratate în text. în funcţie de multe alte variabile care pot iH

lectura, dar trebuie lăsate deocamdată la o parte, eu susţin că este posibil [ca] X, de la un punct, să aibă o atitudine ludică faţă de text[1]. Atitudinea aceasta nu-l va împiedica să acorde toată atenţia intelectuală modului în care textul articulează problemele (şi să determine cît de clar, elegant şi convingător le mînuieşte), nici să aprecieze lucid măsura în care el stabileşte adevărul. De fapt, concentrarea, atenţia şi agerimea cititorului la detaliile textului, inclusiv la simplele aluzii şi amănuntele conotative, vor fi adeseori sporite de adoptarea unei perspective ludice.

Dar ce înţeleg aici prin perspectivă sau atitudine ludică ? Nu mai mult decît că, ajuns într-un anumit punct cu parcurgerea textului, cititorul X poate hotărî să înceapă un joc imaginar cu autorul sau poate numai cu sine însuşi ca cititor (conştient de sine). Poate fi vorba, parţial, de un joc de-a ghicitul, în forma unor anticipări conţinînd un element de pariu : o ghicire corectă aduce după sine o mică răsplată psihologică, în termeni de stimă de sine. Dar poate fi şi un joc polemic, constînd din contrazicerea, respingerea, folosirea unei logici concurente sau căutarea punctelor slabe din prezentarea ori argumentaţia autorului. Tipul de lectură la care mă gîndesc poate lua şi forma unui joc pe jumătate cooperant, pe jumătate competitiv, în care cititorul acceptă, în esenţă, problema pusă de autor, dar se străduieşte să găsească unghiuri mai bune, mai fine şi mai convingătoare din care s-o atace.

0 altă componentă semnificativă a acestui tip de joc de lectură, una care contribuie cert la mărirea gradului de provocare intelectuală, este saltul vioi, neprotocolar şi jucăuş al gîndului cititorului de la un text/joc la alte texte/jocuri de aceeaşi natură, depozitate în memoria sa : frecvenţa Şi calitatea unor astfel de comparaţii, concentrate adesea asupra unor detalii minore, dar fascinante, sunt un indiciu al valorii stimulative a textului scrutat (în chip ludic). Textele slabe sau mediocre nu inspiră astfel de comparaţii şi nu conduc, de obicei, la adoptarea unei atitudini [lu]dice de către cititor.

Mai există, în sfîrşit, şi un alt element care contribuie în mod direct la P acerea de a te juca în timpul lecturii (mai ales atunci cînd cititorul/

Jucător Predis

este numai foarte inteligent şi priceput, ci se şi află într-o

Poziţie bună, amestec de independenţă de gîndire, curiozitate, ti "[tare>] generozitate şi creativitate), pe care-l voi numi „speranţă euris- [s]

ti

ti " p p

ţj: [sau] speranţa de a face o descoperire. Cititorii pot nădăjdui că ceva ma' ~[Un act] P[art]i[c]ular de lectură - desfăşurat în condiţiile optime amintite l[Or] .[Us] ~ i-ar putea conduce spre o descoperire independentă în domeniul 'dej °[ercetare] sau de interes, că un detaliu neprevăzut sau o asociaţie de sujjj [e ar] P[ute]a furniza cheia unei probleme doar indirect legate de [u]l tratat în textul parcurs. Această speranţă euristică înseamnă,

desigur, mai mult decît o descoperire accidentală; ea este o stare 4. *vivacitate creatoare* şi chiar dacă X nu face nici o descoperire specife independentă ca urmare a lecturii unui text anume, starea aceasta, aniplj. ficată de calitatea înaltă a jocului propus de text, are o mare valoare în întărirea încrederii de sine a cititorului şi a „voinţei de a crea" a acestuia Acest tip de conştiinţă de sine creatoare duce în mod natural la scris.

Posibilităţile euristice ale lecturii nu sunt cîtuşi de puţin limitate la lectura textelor de specialitate. Din punctul de vedere al unui cititor inteligent, curios şi alert, euristica lecturii este, de fapt, trans-disciplinară: putem afla răspunsul la o întrebare întîlnită în cursul documentării profe. sionale citind o poezie, un roman, o biografie - practic, orice text stimulator. Explicaţia acestui fenomen se cere căutată în faptul că noi, cititorii, purtăm mereu în minte - de multe ori fără să fim conştienţi de asta - sute de întrebări încă fără răspuns şi de ipoteze neverificate. Deseori lectura poate activa - în majoritatea cazurilor luîndu-ne pe nepregătite - vreuna dintre acestea, sugerînd un răspuns posibil la o veche întrebare sîcîitoare, un argument în sprijinul unei ipoteze incomplete, o consecinţă interesantă a unei asumpţii făcute demult şi pe jumătate uitate.
Reacţia creatoare declanşată la cititorul activ de un text seminal explică folosirea (re)lecturii ca pregătire pentru scrisul original. în acest caz, speranţa euristică începe să ia forma unui ţel, deşi a unuia vag, nedeterminat, nespecificat. Proust, citîndu-l pe Emerson şi amintindu-şi 4 omagierea lui Virgiliu de către Dante, ne oferă o prezentare elocventă a (re)citirii ca ritual pre-creator al scriitorului, ca un fel de practică pro-piţiatorie înainte de a porni la explorarea şi compunerea prin cuvînt *i* regiunilor necunoscute ale gîndului şi imaginaţiei: Emerson „începea rareori să scrie fără a fi recitit cîteva pagini din Platon", iar Dante *J®* este singurul poet condus de Virgiliu pînă în pragul Paradisului" fl *Reading Ruskin,* p. 118). Ceea ce înseamnă că lectura, dar mai curW (re)lectura - aşa cum îl citea Dante pe Virgiliu, nu imitîndu-l, ci încrfr dinţîndu-i rolul de magistru euristic şi ghid - poate fi o parte esenţiala a actului de creaţie.
Dar cînd şi cum intră jocul în ecuaţia anumitor tipuri de lectură şi *&* scris creator? *Lectura* creatoare - lectura profundă, meditativă - este, # fapt, o formă recognoscibilă de „producţie", aşa cum observă Rola»[1]' Barthes în *Despre lectură* (1976):
Lectura conduce la Dorinţa de a scrie (...) ; nu că dorim neapărat *să* sc *ca* autorul pe care ne place să-l citim (...). Acest lucru a fost exprimat fb clar de scriitorul Roger Laporte : „Pentru mine, o lectură *pură,* care nu *o altă scriere,* este incomprehensibilă (...). Citindu-i pe Proust, d Kafka, Artaud, n-am simţit nici o dorinţă să scriu despre aceşti autori (nici, [a]s putea adăuga, *ca* ei), ci dorinţa de *a scrie,* pur şi simplu." Din această perspectivă, lectura este o adevărată producţie: ea nu mai produce imagini interioare, proiecţii sau halucinaţii, ci, literalmente, *muncă (The Rustle of language,* pp. 40-41).
Există însă vreo legătură între această formă de muncă - o formă a scrierii sau rescrierii mentale - şi joacă? Barthes însuşi, într-un articol anterior, indica o astfel de conexiune, caracterizînd cititul drept o activitate serioasă şi cu finalitate, structural analogă cu jucărea unui joc şi deci diametral opusă trudei. „«Joacă» nu trebuie înţeles în acest context ca «distracţie»", observă Barthes în *Ecrire la lecture* (1970), „ci ca muncă, dar muncă din care orice urmă de osteneală s-a evaporat" *{The Rustle of language,* p. 31). Formularea este memorabilă, chiar dacă ideea exprimată nu este întru totul nouă. Barthes se alătură aici unui lung şir de gînditori, începînd cu Friedrich Schiller, care în varii ocazii vedeau în joacă paradigma unui fel de muncă eliberată (nealienantă şi nealienată) - muncă ridicată la nivelul unei activităţi estetice, autotelice sau intrinsec motivate.
Să fac acum un rezumat provizoriu al gîndurilor mele despre atitudinea ludică din timpul lecturii. Un cititor extrem de versat *poate* adopta o atitudine ludică faţă de un text, fie că textul este sau nu în sfera sa de specialitate. Abilitatea de a aborda în mod ludic un text este expresia unei stări generale de bine, de încredere în sine şi creativitate. Atitudinea ludică poate îndemna cititorul să-şi construiască lectura ca pe un joc (competitiv, cooperativ sau mixt). Aceeaşi atitudine primară poate da naştere în cititor unei „speranţe euristice" vagi, dar vitale, sănătoase (în accepţiunea lui Winnicott). O teorie euristică a lecturii ludice este justificată atît în termenii disciplinei, cît şi - mai important - la nivel inter-disciplinar, dată fiind natura şi vocaţia ipotetizante ale lecturii. în sfîrşit, [Un] anumit tip de citire ludică sau cvasi-ludică, în special *reluarea* textelor clasice (Emerson recitindu-l pe Platon), poate amplifica originalitatea şi creativitatea cititorului, inspirînd creaţia cu adevărat nouă.

Joacă sau muncă ?

îndoială, chestiunea cea mai complicată ridicată pînă acum este [a]Ua dintre joacă şi muncă. Practic, toate încercările moderne majore de [e]nru jocul dintr-o perspectivă cultural-antropologică largă (de la [Slc]ul din 1938 al lui Johan Huizinga, *Homo ludens,* trecînd prin

L

sclipitorul eseu din 1947 despre joc ca structură al lui Emile Benveniste şi pînă la studiile lui Roger Caillois despre joacă şi jocuri) stabilesc $_0$ relaţie antinomică între joacă (activitate în esenţă gratuită sau dezinteresată) şi muncă (activitate productivă, utilă, urmărind clar un rezultai pragmatic). *în Mart, Play, and Games,* de exemplu, Roger Caillois defineşte joaca drept o activitate care este :

1. *Liberă:* joaca nu este obligatorie; dacă ar fi, şi-ar pierde imediat calitatea atractivă şi veselă de amuzament.
2. *Separată:* circumscrisă în limite spaţiale şi temporale, definite şi fixate dinainte.
3. *Nesigură :* cursul ei nu poate fi determinat, nici rezultatul atins dinainte, iar iniţiativei jucătorului i se lasă un cîmp de manifestare oarecare.
4. *Neproductivă :* nu creează nici bunuri, nici avere, nici elemente noi de nici un fel...
5. *Guvernată de reguli:* are convenţii ce suspendă legile obişnuite şi stabilesc, pentru moment, o legislaţie nouă, care numai ea contează.
6. *Creatoare de iluzie :* este însoţită de o conştiinţă specială a unei realităţi secunde sau a unei irealităţi libere, deosebite de viaţa reală (pp. 10-l1).

Nu mai puţin de cinci din aceste şase puncte sunt relevante pentru opoziţia dintre muncă şi joacă: primul punct sugerează că, spre deosebire de joacă, munca este percepută ca obligaţie; punctul al treilea, că rezultatele muncii sunt determinate în prealabil, în timp ce ale jocului no sunt; punctul al patrulea, că munca, spre deosebire de joacă, este considerată întotdeauna productivă; al cincilea, că regulile de organizare a muncii nu suspendă legislaţia obişnuită (regulile, regulamentele comun acceptate ale vieţii sociale cotidiene), iar al şaselea, că munca nu urmăreşte crearea unei „realităţi secunde", ci se limitează la realitatea împ^' tăşită a lumii acceptate obişnuite.

Punctele acestea de contrast dintre joacă şi muncă prezintă dificultăţi evidente. Cea mai semnificativă este aceea că jocul poate i' perceput şi el ca o obligaţie sau chiar ca un calvar. Indivizii sau echip^ angajate într-o competiţie pot simţi obligaţia de a cîştiga şi atunci pot[tf]^ întreaga anxietate creată îndeobşte de o astfel de obligaţie. în alt se# şahiştii serioşi, devotaţi, sunt obligaţi să studieze (adică să lucreze)^ mai puţin decît sunt obligaţi pianiştii buni să exerseze zilnic devine adeseori o rutină plicticoasă - pentru a-şi menţine abilitatea

juca (respectiv, de a cînta) bine. La nivel social, caracterul în

&&
juca (respectiv, de a cînta) bine. La nivel social, caracterul în g sordid al vieţii a sute de şahişti profesionişti aspiranţi - ca să ne menţi* la exemplul şahului - eterni participanţi la concursuri de nivel inferior[1]

mediu, cu speranţa alunecoasă de a cîştiga promovarea la o categorie mai înaltă şi care trăiesc, mai des decît bucuria de a juca, amarele experienţe jj$_e$ rivalităţii, resentimentului şi eşecului, poate aminti, într-un fel, de urîta lume a dependenţilor de droguri, faţă de care viaţa într-un univers al muncii disciplinate poate părea de-a dreptul pastorală[2]. Şi este oare chiar adevărat că rezultatele jocului nu pot fi determinate niciodată dinainte ? Nu se întîmplă ca un concurent mai bine pregătit să dea dovadă de o îndemînare mai previzibilă şi să obţină rezultate mai previzibile decît un concurent neantrenat? Şi, mai important, nu înseamnă antrenamentul, în sine, muncă? Ce diferenţă să fie între a te pregăti de joacă şi a te pregăti de muncă, sau între antrenament şi munca propriu-zisă ? De asemenea, nu putem afirma, pur şi simplu, că joaca suspendă „legislaţia obişnuită", în timp ce munca n-o face. Ce înţeles are sintagma „legislaţie obişnuită" ? De ce ar fi regulile de la locul de muncă mai obişnuite decît, să zicem, regulamentul care guvernează un campionat în cadrul jocurilor olimpice ? Nu diferă ambele seturi de reguli de convenţiile mai banale şi neoficiale ale vieţii sociale cotidiene ? Nici ideea că jocul stabileşte o „realitate secundă" nu este definitorie. Aceasta este întotdeauna o problemă de perspectivă: şi munca poate stabili o realitate

secundă în raport cu realitatea primară, oricare are fi ea, de care vrei să fugi şi pe care doreşti s-o uiţi. „Realitatea secundă" nu este decît un sinonim pentru orice sferă de activitate preţuită din motive intrinseci şi ar fi contraintuitiv să negăm că, în anumite împrejurări, şi munca poate fi intrinsec motivată.
Pe lîngă întrebările *ad hoc* de acest tip, definiţia jocului avansată de Caillois a provocat şi o reacţie critică mult mai sistematică. Unii dintre criticii săi cei mai elocvenţi au considerat eronată însăşi distincţia dintre muncă şi joacă de care ne preocupăm aici. Jacques Ehrmann, în *„Homo udens* Revisited", crede că antiteza *muncă/joacă,* aşa cum este folosită [e] Caillois, reflectă cîteva dintre prejudecăţile cele mai rezistente ale "°nştiinţei culturale occidentale, idei preconcepute care, în ultimă instanţă, [v]orizează o etică a muncii şi seriozităţii şi nu iau în serios joaca: „Nu Poate fi o întîmplare, sau rezultatul unei judecăţi dezinteresate, faptul că oroarea pe linia Huizinga-Benveniste-Caillois plasează munca pe acelaşi .[an cu no]tiunile onorabile de genul seriozitate, fecunditate, utilitate, [n]îa, caracterizînd în acelaşi timp joaca prin calităţi mai dubioase, um gratuitate, sterilitate, timp liber, artă sau irealitate" s_{er}- . ^[er]sonal, mă îndoiesc că în discursul occidental calităţi ca c_{Om} [ltate]a şi utilitatea sunt întotdeauna onorabile; totul depinde de $at;_{t}$, [§]* de modul de întrebuinţare. Seriozitatea, de pildă, nu este chiar onorabilă dacă este folosită drept sinonim pentru lipsa de umor,

emfază sau plicticoşenie ; tot seriozitatea poate implica rigiditate şi fixată încăpăţînată în loc de flexibilitate şi îndoială, care pot fi percepute drept calităţi intelectuale foarte de dorit. E posibil ca Ehrmann să fi construi aici un om de paie teoretic.
în orice caz, Ehrmann face cîteva observaţii pătrunzătoare referitoare la impasurile logice ale poziţiei pe care se situează Huizinga, Benvenisfe şi Caillois, iar critica sa a asumpţiilor tacite, neexaminate, pe care este clădită situarea lor filozofică este uneori pe deplin convingătoare. După Ehrmann, aceste asumpţii neexaminate derivă, în principal, dintr-o concepţie etnocentrică a istoriei ca progres de la omul primitiv - infantil, sălbatic, jucăuş, vizionar - la omul occidental civilizat - serios, productiv, logic şi realist. Din păcate, după critica făcută de Ehrmann cadrului în care cei trei autori şi-au dezvoltat distincţia lor radicală dintre joacă şi realitate (inclusiv muncă), propria sa concluzie teoretică dezamăgeşte: „Caracteristica distinctivă a realităţii este că e jucată. Joacă, realitate şi cultură sunt sinonime şi interşanjabile. Natura nu există înainte de cultură" (p. 56). Dar cum şi în raport cu ce se deosebeşte realitatea de ceva ce este jucat? Şi cine, sau ce, o joacă? Cum? Aceste întrebări sunt deosebit de contrariante, ţinînd seama de abrupta sinonimie (joacă = realitate = cultură) propusă de Ehrmann la sfîrşitul eseului. Dacă jocul este unul şi acelaşi lucru cu realitatea, cum poate fi „caracteristica distinctivă" a realităţii faptul că este jucată? Dărîmînd distincţiile tradiţionale dintre joc şi realitate, gratuitate şi muncă, Ehrmann încheie cu o tautologie colosală.
Lăsînd această non-concluzie la o parte, putem accepta sensul general al criticii făcute de către Ehrmann lui Huizinga, Benveniste sau Caillois, continuînd totuşi să-i (re)citim, punînd în paranteză implicaţiile metafizic ale conceptelor lor şi tratînd astfel de concepte drept simple constructf operaţionale. La o astfel de lectură, opoziţiile muncă/joacă, seriozitate gratuitate etc. ar avea o funcţie euristică limitată, strict locală. Arg" mentarea deconstructivistă a lui Ehrmann este interesantă în sine, * ultimul său şir de identităţi (joacă = realitate = cultură) nu lasă loc *m* unei întrebuinţări euristice locale a intuiţiilor sale. Iar critica aceasta W pe dinafară ultimul său imperativ exorbitant: „Toate metodele noasf critice trebuie reconsiderate în funcţie de aceste norme noi" (p- *%* Astfel de „norme noi" pripite şi inaplicabile nu sunt decît vorbărie goa* un limbaj care, s-ar putea spune, nici nu se joacă, nici nu lucrează™
Dar unde ne duce discuţia precedentă despre Ehrmann în ceea' priveşte problema jocului şi a muncii ? Cred că ar trebui să fie evidl acum că a postula existenţa unei prăpăstii absolute între joacă şi *ti^,* (poziţia criticată de Ehrmann) nu este, în sine, nici corect, nici ^ Totul depinde de cît de productivă se dovedeşte a fi - în termenii

analitice şi ai percepţiei generale - dihotomia care rezultă. în ciuda Imitărilor pe care le impune, antiteza dintre muncă şi joacă funcţionează rezonabil la Huizinga şi Caillois, în

sensul că le permite să formuleze cîteva observaţii inteligente, pătrunzătoare, despre subiectul lor: joaca şi jocurile în contextul cultural-antropologic. Iar observaţiile inteligente, chiar şi atunci cînd sunt fragmentare şi imperfect integrate într-o teorie generală, au un tăiş ascuţit, capabil să stimuleze îndrăzneala de gîndire. Tot atît de evident este că a postula existenţa unei prăpăstii între muncă şi joacă *nu* ne-ar ajuta să cercetăm rolul jucat de elementul joacă în (re)citire. Pentru că, într-un sens important, orice lectura este muncă, deşi munca de acest fel rămîne nevăzută. Iar lectura atentă, rînd cu rînd -tipul de lectură care te poate captiva aşa cum te captivează unele jocuri extrem de complexe - poate deveni chiar o trudă. Metaforic vorbind, seamănă foarte mult cu mineritul, după cum sugerează Ruskin în *Sesame and Lilies*:

Cînd dai peste o carte bună, este bine să te întrebi: „Sunt pregătit să trudesc la fel de intens ca un miner australian ? Sunt tîrnăcoapele şi Iopeţile mele în stare bună şi eu însumi în formă maximă, cu mînecile suflecate, cu răsuflarea uşoară şi dispoziţia bună?" Şi, prelungind puţin comparaţia (...), metalul pe care-l cauţi fiind gîndirea şi intenţia autorului, cuvintele lui sunt ca minereul pe care trebuie să-l spargi şi să-l topeşti ca să ajungi la el. Tîrnăcoapele sunt priceperea ta, spiritul şi ştiinţa ta de carte ; cuptorul de topit este sufletul tău gînditor. Nu spera să înţelegi ce vrea să-ţi spună un autor bun, dacă nu posezi aceste unelte şi acest foc (p. 64).

Poate din această cauză, cînd îşi propun să citească sau să recitească [e] plăcere, cititorii ezită înainte de a întreprinde un anumit act de lectură: [Va fl oare] răsplătit efortul lor de concentrare, deloc mai mic pentru că este ^conştient de sine ? Pe de altă parte, dacă împrejurările sunt favorabile, ctura şi relectura pot să devină şi chiar devin joacă - iar cititorului i se [e].schide dnimul spre o condiţie extrem de dezirabilă şi de căutată, în care ea i se cufundă, fericită, într-o îndeletnicire captivantă şi intrinsec ^ată. Comparaţia cu minerul devine aici inoperantă. [e]i [Or]- [e"n]4ia dată de Roland Barthes lecturii, „muncă din care s-a evaporat [ap] [Urm]ă de osteneală", se va dovedi utilă pentru a descrie o situaţie f[en] [ent atît] [Q]e paradoxală. O altă modalitate de abordare a aceluiaşi îuj [en este] conceptul de „muncă pentru joacă şi joacă pentru muncă". p[q]j [mut] ceasta formulă frapantă (modificînd-o uşor) de la scriitorul tiei" [r] [w]itold Gombrowicz. Vorbind în *Jurnalul* său despre „arta discu-[c]red' .[Om]browicz face următoarele observaţii ce pot fi aplicate, justificat, [a] [a]rta cititului, o artă care este clar că încorporează şi elemente

de discuţie sau dialog mental: „Cei care uită de alţi oameni şi [Se] concentrează exclusiv asupra căutării Adevărului vorbesc apăsat şi f^ (...). Dar cei care ştiu cum să elibereze plăcerea, care tratează o discuţi drept muncă, dar şi drept joacă, joacă pentru muncă şi muncă pentru joacă, nu se vor lăsa striviţi şi atunci schimbului de opinii îi vor creşte aripi, va străluci cu graţie, pasiune, poezie (...). Nici măcar tîmpenj[a] absolută sau minciunile nu vor reuşi să te doboare la pămînt dacă te poţj juca cu ele" (pp. 73-74).

Fiind de acord că lectura poate fi atît joacă, cit şi muncă, nici nu vom respinge, nici nu vom accepta antinomia obişnuită dintre muncă şi joacă, dar, într-un anumit sens, îi vom recunoaşte existenţa. Căci antinomia aceasta, aşa cum există ea în limbajul cotidian, ne oferă fundalul necesar pe care noţiuni de genul „muncă fără trudă" sau „muncă pentru joacă şi joacă pentru muncă" devin, în ciuda caracterului lor aparent paradoxal, modele utile pentru înţelegerea complexităţilor (re)citirii. Să nu uităm însă că există şi „muncă pentru muncă", chiar în activităţile pe care le considerăm intrinsec ludice. Să revenim la exemplul şahului: un jucător competent va trebui să suporte multe partide plictisitoare, neinspirate, enervant de banale, ca să cunoască la un moment dai fiorii unei partide cu adevărat grozave. Cei ce studiază ludicul ignoră de obicei acest fenomen al apariţiei plictiselii în toiul unui joc. Ca exemplu tipic de ignoranţă de acest fel, voi pomeni pe scurt argumentul general al specialistului în ştiinţele comportamentului, Mihaly Csikszentmihalyi, din cartea sa *Beyond Boredom and Anxiety.* Studiind comportamentul jucăuş („autotelic"), Csikszentmihalyi porneşte de la două presupoziţii, una pe care o cred corectă („nu există o prăpastie de netrecut între «muncă» şi «destindere»") şi una pe care o consider falacioasă („studiind jocul, putem afla cum să facem munca mai plăcută" - p. 4). Este perfed adevărat că starea pe care autorul o numeşte *flux* (o „stare dinamic deosebită - senzaţia holistică trăită de oameni cînd acţionează cu implici totală")

poate fi trăită în orice activitate, „chiar şi în acele activităţi caff par cel mai puţin concepute ca să producă plăcere - pe cîmpul de lup[12] lîngă banda rulantă din fabrică, într-un lagăr de concentrare" - p. 36)- '[£] de altă parte, aş spune, este la fel de adevărat că plictiseala şi nervozita[teS] se pot ivi şi în cadrul activităţilor anume proiectate pentru a ne distff; Găsim un prim exemplu în lumea lecturilor literare : cititorii împătifl™ (care muncesc ca să se joace şi se joacă muncind) vor recunoaşte decît că, pentru a-şi satisface pasiunea, trebuie să îndure ni experienţe de lectură terne şi uneori chiar frustrante sau cel puţin gitoare - cărţile mai proaste ale unui autor îndrăgit, cărţile plictisite»^ dar informative, despre autorul favorit, volumele neinspirate colegi. Ceea ce Csikszentmihalyi numeşte *flux* este, după mine, un [xtra]ordinar de volatil şi de rar - un moment de graţie la fel de neaşteptat [s]i de plin de beatitudine ca ceea ce poeţii numesc inspiraţie.

Teoria jocurilor şi lectura: analogii şi paradoxuri f

Ideea de muncă pentru joacă şi joacă pentru muncă ne poate ajuta să înţelegem complicaţiile şi ambiguităţile lecturii ludice. Pe de o parte, ceea ce este, evident, muncă - citirea unor texte de specialitate, necesare în profesiune - poate da naştere unor forme de joacă intelectuală, printre care şi introducerea unei strategii mai cuprinzătoare de desfăşurare a jocurilor: bunăoară, putem citi textul urmărind liniile unei structuri cvasi-ludice presupuse, sau putem scormoni în căutarea regulilor nedeclarate ale unui joc al autorului în cadrul setului de reguli structurale ale genului de discurs căruia îi aparţine textul, sau putem evalua jocul presupus al autorului (în termenii altor strategii posibile), ca fiind mai mult sau mai puţin eficient, economic, elegant. Pe de altă parte, tipul acesta conceptual de joacă poate duce, ba chiar ar trebui să ducă la muncă, la producerea unor cercetări şi scrieri originale.

Ca să putem vedea în lectură desfăşurarea unui joc, trebuie să chibzuim mai serios la problema motivaţiei cititorului. Mă mulţumesc, deocamdată, să discut motivaţia numai la nivelul abstract al teoriei jocurilor. Premisa mea este că lectura poate fi considerată un joc foarte complex, în care caz problema motivaţiei comportă o soluţie simplă, în termenii conceptului de răsplată, luat din teoria jocurilor. Dar trebuie să introduc cel puţin două amendamente, care complică situaţia: (1) lectura unui text de oarecare lungime nu este niciodată un joc continuu, ci mai multe jocuri simultane şi succesive, împletite, adesea fragmentare, fiecare cu matricea lui de potenţială răsplată; (2) cititul seamănă foarte puţin, dacă seamănă, [Cu] jocurile ce pot fi formalizate şi tratate matematic (jocuri cu reguli [c]«re, cu cîştigători şi perdanţi clari, sau jocuri de tipul suma-zero).

Cu aceste precizări şi avertismente în minte, putem identifica unele Poalele dintre lectură şi jocuri. în ambele, scopul este „cîştigul" ; în . [Zu]l lecturii, o răsplată generoasă poate fi simpla înţelegere superioară, [ClSlv]ă, energică a problemelor puse de un text. în acest context, ne vine j ^tttfe principiul hermeneuticii romantice, formulat de Schleiermacher: *l[u]rcifla [int]erpretului unui text este să-l înţeleagă mai bine decît propriul* [d]j *[aut]°r.* Faptul că principiul acesta, după ştiinţa mea, n-a fost abordat j[u] P[ers]Pectiva largă a teoriei jocurilor nu exclude posibilitatea de a-l sau [1Ca] ∗[n] [ast]fel de termeni: într-un anumit sens, ideea că interpreţii pot [r] trebui să interpreteze operele cu mai multă pătrundere decît înşişi

autorii acestora vine în întîmpinarea unui model strategic competitiv *Ă* hermeneutică, chiar dacă chestiunile aici implicate nu sunt numai ing^ vernabil de complexe, ci şi adesea indecidabile şi paradoxale.

Dar indecidabilitatea nu descalifică modelul strategic sugerat aici, nicj nu micşorează importanţa *jocului corect.* A juca astfel înseamnă a respecta regulile; iar dacă regulile sau unele reguli nu sunt imediat vizibile ori recognoscibile, ele trebuie descoperite. Regulile pot să excludă sau nu trişatul ori înşelătoria. Există jocuri în care trebuie să ţii cont de posi-bilitatea de a trişa ca de o componentă a jocului corect (de pildă, în jocurile bazate pe negociere sau tîrguială, unde se ştie dinainte că vor apărea cacealmale, prefăcătorii, minciuni sfruntate, iar strategiile sunt modelate în funcţie de asta).

O analogie literară pentru asemenea jocuri se propune imediat singură : lectura unei întîmplări povestite de un „narator necreditabil" (un mincinos notoriu sau bănuit, un martor descumpănit sau nebun, o persoană interesată). în cîteva din nuvelele fantastice ale lui Edgar Allan Poe scrise la persoana întîi, autorul - mai bine zis autorul implicit (ca să împrumut, alături de „naratorul necreditabil", această categorie utilă din *Retorica*

romanului a lui Wayne Booth) - îl angrenează pe cititor într-un joc complicat de false aşteptări, surprize şi răsturnări de situaţii, de teorii construite din mărturii neadevărate şi simptome derutante. Tipul acesta de lectură şi relectură „simptomatică" are analogii şi cu operaţiile mentale săvîrşite de o persoană prinsă în jocul „interacţiunii strategice", aşa cum a fost el conceput de sociologul Erving Goffman: de pildă, un ofiţer de informaţii poate primi un mesaj venit de la un prieten din teritoriul inamic, dar la fel de bine şi de la serviciul de contraspionaj al duşmanului sau de la un prieten capturat de inamic, forţat să-l trimită cu scopul de a dezinforma. Ce anume este adevărat (în cadrul paradigmei ficţionale) 5' ce anume este fals în povestiri ca *Pisica neagră* sau *Inima care-şi spuM taina* ? Ce este sincer şi ce nesincer ?

Jocul de a citi astfel de texte trebuie să atace probleme care sunt, l[3] nivelul prozei de imaginaţie, echivalentul problemelor puse de un joc * negociere cu un adversar care nu poate şi nu trebuie să fie crezut. Printr[e] strategiile aflate la îndemîna cititorului ludic care încearcă să se descurtf într-o naraţiune ambiguă, enumerăm: să ghicească din start intenţii naratorului, să construiască un scenariu consecvent din enunţuri necla**[1] contradictorii, deliberat sau neintenţionat inducătoare în eroare, să încet** să ghicească care a crezut autorul implicit că va fi reacţia cititorul[1] implicit. în anumite scrieri în proză moderniste, ironic reflexive, cuiD* fi romanul lui Nabokov *Despair,* autorul se joacă, obraznic şi aţîtător, *$* cititorul, manipulînd figura unui narator total necreditabil, dar în acel*

timp maestru al suspensului. însuşi autorul implicit joacă rolul unui magician ventriloc, provocîndu-l constant pe cititor să-i descopere scamatoriile, ca şi prestidigitaţiile personajului principal. Aceasta creează emoţia [unU]i joc special de-a detecţia, în care lectorii devin detectivi avînd misiunea să descopere ce face „cu adevărat" naratorul, Hermann, ce crede el că face şi de ce. Hermann, proprietarul unei fabrici de ciocolată care imaginează un scenariu abracadabrant ca să încaseze o fabuloasă poliţă de asigurare pe viaţă - omorîndu-şi „dublul", pe Felix - este un mincinos auto-declarat (de aici strălucita exploatare ficţională a paradoxului clasic al lui Epimenides : „Sunt un mincinos - este adevărat? ") şi un nebun de o inventivitate metodică. Intriga neaşteptată îşi are originea în faptul că Hermann se minte şi pe sine, că „dublul" pe care-l halucinează nu-i seamănă cîtuşi de puţin, ceea ce pune poliţia pe urmele lui. Urmărirea criminalului şi resursele inventive ale acestuia dau naştere unei naraţiuni la persoana întîi în care suspensul se împleteşte cu o serie de strălucite acrobaţii intelectuale.

Jocuri de ghicire reciprocă

Sensul în care conceptele din teoria jocurilor, cum este acela de joc corect, pot fi relevante pentru lectură va deveni mai limpede după ce vom fi dat exemple de jocuri posibile. O sursă excelentă este *The Strategy of Conflict* de Thomas C. Schelling, lucrare clasică despre teoria jocurilor, care se ocupă de problemele strategiei, barterului şi negocierilor internaţionale. Jocurile pe care le discută în capitolul 4, „Spre o teorie a deciziei interdependente", presupun, tipic, *cunoaştere reciprocă* şi *ghicire reci-P'ocă* din partea partenerilor (adică, o metodă de a juca acest joc este să ghiceşti ce va ghici celălalt că vei ghici tu). Unul dintre exemplele lui Schelling este o ipotetică partidă de şah, a cărei matrice de răsplată este Codificată în aşa fel încît să facă din ea un joc cu suma non-zero, mai Precis „un joc care-i răsplăteşte pe jucători nu numai pentru piesele [Ca]Pturate, ci şi pentru piesele cu care rămîn la sfirşit, precum şi pentru [Car]eurile pe care le ocupă, astfel că ambii parteneri au interesul să •nimalizeze captura reciprocă «brută» de piese, cu distrugerea reciprocă valorii pe care o antrenează ea" (p. 107)[3].

in acest exemplu, toate regulile cunoscute ale şahului - adică mutarea [Selor'] valoarea comparată a fiecărei piese, şi aşa mai departe - nu se Ac[e] [lmbă' este afectată] numai matricea răsplătirii, sau rezultatul dorit. p[ar] [eastă] variaţie modifică totuşi dramatic felul în care trebuie să joace [1 a c]ei doi parteneri. Dacă în şahul clasic nu are importanţă pentru

jucători cum se numeşte jocul, cum arată piesele sau dacă pătratele sunt simple ori decorate cu intarsii, „Acum", scrie Schelling, „poate să conte^ pentru jucători dacă piesele seamănă cu nişte cai, soldaţi, exploratori sau copii aflaţi în căutarea ouălor de Paşti; are importanţă ce hartă sau imagine este imprimată pe eşichier (...) sau ce poveste pregătitoare li ^ spune jucătorilor înainte de a începe jocul." Formele, culorile,

imaginile, modelele vizuale, povestirile-cadru şi celelalte au o semnificaţie nouă, pentru că acum...
...jucătorii trebuie *să-şi negocieze* drumul spre final (...). Ei trebuie să găsească modalităţi de a-şi regla comportamentul, de a-şi comunica intenţiile, de a se lăsa atraşi într-o comuniune a minţilor, tacită sau explicită, pentru a evita distrugerea cîştigurilor potenţiale. „Detaliile accidentale" pot uşura descoperirea de către jucători a modelelor comportamentale expresive, iar măsura în care conţinutul *simbolic* al partidei - sugestiile şi conotaţiile -sugerează compromisuri, limitări şi reglementări trebuie să conteze şi ea. Trebuie, fiindcă îi poate ajuta pe ambii parteneri să nu se limiteze la structura abstractă a jocului, în căutarea unor modele de mişcare stabile, mutual non-destructive, recognoscibile. Procesul psihic şi intelectual fundamental este cel al participării la crearea de *tradiţii,* iar ingredientele din care pot fi create tradiţiile sau materialele în care pot fi întrezărite şi recunoscute colectiv tradiţiile potenţiale nu coincid defel cu conţinutul matematic al jocului (pp. 106-l07).
Deci, în noua situaţie este „raţional" ca fiecare jucător să ia în considerare, pentru o posibilă întrebuinţare strategică, conţinutul simbolic şi valorile conotative, „tradiţiile" şi modelele de reacţie potenţiale care ar putea duce la o recunoaştere comună tacită a intenţiilor de către jucători-Cred că toate elementele care dau posibilitatea şahiştilor din acest exemplu să-şi coordoneze mişcările (detalii expresive, tipare, conotaţii, simboluri, materiale din care sau pe care se pot construi tradiţii) sunt importante şi în lumea (re)citirii. înţelegerea critică a unei opere literare face part[e] dintr-o tradiţie a lecturii, pe care se străduieşte atît să o confirme, cîtS să o reînnoiască. într-o astfel de întreprindere, recunoaşterea comună[3] trăsăturilor relevante de către autorul implicit şi cititorul implicit, dar? de către doi sau mai mulţi cititori reali ai cărţii, care-şi împărtâşe[sC] părerile, este de maximă importanţă.
O ilustrare ar putea fi cazul unui critic însărcinat cu recenzarea roman nou, despre care nu s-a scris încă nimic. Citirea romanului de acest critic se va desfăşura simultan pe mai multe planuri, de la implica[1]* cea mai „naivă" în subiect sau intrigă, pînă la aprecierea bine gîndiw meritelor şi defectelor, din perspectiva unui presupus cunoscător *

, competiţie/coordonare cu „autorul" implicit sau inventat. La nivelul •[m]plicării „naive", criticul va încerca probabil să se joace de-a „ce-ar-fî-dacă". Cuvîntul „naivă" trebuie folosit cu ghilimele, fiindcă poate fi vorba de o naivitate metodică, de fapt destul de sofisticată: criticul se paginează în postura unui credul cititor ipotetic, încercînd să ghicească reacţiile acestuia; ghicind reacţiile cititorului credul, el încearcă să stabilească şi la ce fel de lector se gîndea autorul scriindu-şi romanul şi la publicul pe care respectiva carte l-ar putea atinge.
Care este miza cînd te angajezi în jocul lecturii la nivel de cunoscător ? Din perspectiva cunoaşterii şi a ghicitului reciproc, un critic literar va încerca, fireşte, să ghicească ce-ar putea scrie despre romanul nou alţi critici literari importanţi, la ce s-ar aştepta aceşti critici să scrie *el* despre roman şi aşa mai departe. Un model de joc cu motivaţie mixtă descrie convenabil situaţia: pînă la un punct, criticul nostru încearcă să-şi coordoneze jocul lui cu jocul altor critici (nimeni nu doreşte ca lectura sa să fie considerată bizară) şi caută să identifice zonele în care ar putea surveni „o comuniune a minţilor, tacită sau explicită" ; pe de altă parte, criticul este angajat şi într-un joc competitiv, dorind să fie el cel dintîi care face observaţii interesante, subtile, provocatoare şi citabile.
Există totuşi un sens în care relevanţa pentru lectură şi relectură a jocurilor de „parteneriat precar" ale lui Schelling nu devine imediat clară, dat fiind că lectura este atît de evident o activitate solitară. Putem chiar susţine că, dacă vrem să găsim paralele între citit şi universul jocurilor, trebuie să ne îndreptăm privirile spre aşa-zisele jocuri singulare (ca *solitaire* sau rebus). Aceste jocuri nu presupun nici conflict, nici cooperare/coordonare. Planurile unicului jucător, oricît de dificil i-ar fi [s]â aleagă cursul adecvat, nu sunt ţinute în şah sau zădărnicite de un [a]dversar; nu există un joc al aşteptărilor reciproce (cu un jucător care să Shicească ce ghiceşte celălalt jucător despre ghicitul său), nici cunoaşterea [re]ciprocă nu este angajată. Dar, dacă suntem mai atenţi la ce se întîmplă fca să revin la un exemplu anterior) cînd un lector format, X, citeşte un [ext] d[e] specialitate (nespecificată), ne dăm seama că elementul ludic din [ectUra] sa, dacă un astfel de element există, nu poate fi explicat complet [a][nn] Modelul jocului singular. Foarte probabil că X va juca împotriva

torului textului, sau poate va stabili un parteneriat (precar) cu autorul, cir alî ^Oc Posibil îl va opune pe lector unei comunităţi imaginare de
'jOri cu deprinderi comparabile, sau îl va aduce la un parteneriat mai °ri mai puţin precar cu aceştia. Dacă, dintr-un motiv sau altul, 3U mJ nu este aparent, lectorul jucăuş şi rafinat va inventa o figură Orială, pe baza indiciilor şi aluziilor identificate în text. Tot aşa, dacă

un astfel de lector nu are idee de reacţiile altor cititori (în forma recenzjjj publicate sau numai a părerilor exprimate prin viu grai), el şi-i va irnag},,. sau îi va inventa pe ceilalţi cititori.
Nevoia de a inventa un autor şi alţi cititori se manifestă cel m-puternic în cazul lecturii literare, în ciuda faptului că formele de jo singular - ghicitori, enigme şi altele asemenea - par să fie procedee d£ţ folosite în literatură. Dar toată această enigmistică este văzută de cititorul ludic nu ca o provocare abstractă, anonimă, pur combinatorie, ci ca una emanînd de la un autor care-i trimite o invitaţie „personală" să participe la un joc de două persoane[4]. Poate că lucrurile stau astfel fiindcă o carte îl implică pe cititor în alt fel - mai personal şi mai inventiv - decît cubul lui Rubik sau un joc video. Mai mult, cînd are de-a face cu o enigmă literară, un lector ludic rafinat nu poate să nu se gîndească la modul cum s-ar descurca alţi cititori - cît de ingenios, cît de eficace, cît de satisfăcător. Şi mai general vorbind, ideea de convenţie (ca principiu de comportare mutual aşteptat de membrii unei comunităţi) poate servi drept bază pentru conceperea diverselor activităţi sociale - printre care scrisul şi cititul -în termenii jocurilor de coordonare. Thomas Pavel ne propune o astfel de interpretare în *Fictional Worlds.* Referindu-se la definiţia convenţiei formulată de filozoful David K. Lewis (convenţia este o regularitate de comportare bazată pe un sistem de aşteptări reciproce), Pavel subliniază absenţa frecventă a oricărei înţelegeri lingvistice *explicite* sau a vreunui „contract" în stabilirea şi respectarea acestor convenţii, o absenţă care ne îndreptăţeşte să le considerăm jocuri de coordonare primare. El continuă prin a sugera că „orizontul de aşteptare în cadrul căruia operează scriitorii şi publicul lor poate fi văzut ca fundal al diferitelor jocuri de coordonare care presupun o cooperare tacită între membrii comunităţii literare (p. 120)*. în situaţia literară, realizarea unui echilibru de coordonare n" cere prezenţa fizică a celorlalţi participanţi: „Ne putem imagina unj* de coordonare - să găseşti un obiect ascuns, o scrisoare sau o comoara' în care participanţii nu au voie să ia contact unii cu alţii şi trebuie s descifreze semnele lăsate în urmă de ceilalţi participanţi la joc. Es^ absenţa celorlalţi un obstacol insurmontabil pentru găsirea scrisorii s« comorii şi deci pentru obţinerea echilibrului? Şi, dramatizînd mai ffl întrebarea, este moartea unui participant un obstacol? în *Cărăbuşul» aur* al lui Edgar Poe, comoara este găsită, în ciuda morţii lui d (p. 121)".
Toma Pavel, *Lumi ficţionale,* Bucureşti, Minerva (BPT), 1992, trad. de ifl Mociorniţă, pp. 198-99.
Idem, p. 199.
pin perspectiva (re)lecturii, adevărata problemă pare să nu fie
scoperirea „comorii", ci mai degrabă procesul prin care jocul de ordonare propus de text poate fi jucat satisfăcător şi cu succes, mai ales - situapa în care, cum observă Pavel referitor la literatură, convenţiile se flă în perpetuă schimbare şi de aceea au o „obligativitate slabă" (p. 121). Un asemenea regim de convenţionalitate slabă, care permite deopotrivă ambiguitatea şi inovaţia, duce natural la ceea ce voi discuta mai tîrziu sub eticheta de „jocuri ale (re)citirii". Deocamdată, ajunge să spunem că nesiguranţa cititorului în legătură cu atingerea echilibrului de coordonare ideal poate să creeze *necesitatea de a reciti.* Lucrul este valabil mai ales pentru literatura modernistă, care încearcă să expună convenţionalitatea jocului literar, în mod normal mascată, cu ajutorul tehnicii „etalării procedeului", cum o numeau formaliştii ruşi, dar şi prin tehnica exact contrarie de a-l masca imediat din nou, printr-un echivalent literar al iluzionismului, proza lui Nabokov fiind un ilustru exemplu.
Una dintre ideile cele mai interesante avansate de Pavel priveşte paralela dintre antrenamentul progresiv şi auto-perfecţionarea cititorului de literatură şi procesul de a deveni, prin exersare, un jucător mai competent şi mai sofisticat al unui anumit joc: „într-o perspectivă a teoriei jocului, presupunem că textele literare sunt construite în

jurul cîtorva reguli fundamentale care dau acces la text; în timp ce un cititor naiv cunoaşte aceste reguli şi numai pe ele, prin pregătire şi practică pot deveni treptat accesibile strategii mai avansate. întocmai cum un bun jucător de şah stăpîneşte nu numai regulile elementare ale jocului, ci este capabil să aplice legi strategice, ca principiul scopurilor intermediare sau Principiul controlului pătratelor centrale, cititorii avizaţi ştiu cum să detecteze regularităţile invizibile pentru cititorii mai puţin versaţi" (p. 126)*. Ceea ce lipseşte din această explicaţie este numai recunoaşterea explicită [a] faptului că un bun cititor este un re-cititor inveterat şi că textele ce conţin regularităţi (regularităţi care să merite a fi descoperite) şi posibili-U strategice invizibile pentru ochiul cititorului naiv sunt texte recitibile.

tmaginîndu-l pe autor şi importanţa jocului corect

[p]entru a da seama de elementul ludic existent în lectura unui savant [Sau] cărturar a unui text de specialitate (să zicem parcurgerea de către un [mate]matician a unei noi lucrări a unui coleg respectat)[5], avem nevoie de

[Ider]*n,* p. 207.

"

un model de joc dual, ca acela prezentat de Schelling în partida sa de ş^ ipotetică cu matrice neconvenţională de răsplată. Jocul de-a lectura - î„ măsura în care lectura poate fi transformată în joc - se desfăşoară, într-u[n] sens important, între cititor şi autor. Unul dintre cele mai interesante §j mai complicate aspecte ale acestui joc este imaginarea sau inventarea autorului. în sprijinul acestei afirmaţii generale, voi apela din nou i[a] autorul ludic prin excelenţă, Vladimir Nabokov. Este bizar că enunţul tipic nabokovian pe care doresc să-l citez se referă la probleme de şah (care aparţin, în mod normal, categoriei jocurilor singulare) şi nu la jocul de şah însuşi, un joc strategic şi competitiv pe faţă. Cu toate acestea, Nabokov, ca şi Perec, nu ezită să vorbească despre o competiţie acolo unde puţini oameni ar vedea una. Iată ce are el de spus despre problemele de şah (domeniu în care era oarecum expert) şi despre analogia dintre acestea şi operele de ficţiune: „Trebuie să se înţeleagă că în problemele de şah competiţia nu are loc între alb şi negru, ci între persoana care compune problema şi persoana prezumtivă care o rezolvă (la fel cum într-o operă de ficţiune de prima mînă adevăratul conflict nu este între personaje, ci între autor şi lume), astfel încît o mare parte din valoarea problemei este dată de numărul de «încercări» - mutări înşelătoare de deschidere, piste false, strategii de joc aparent plauzibile, pregătite cu viclenie şi pasiune pentru a deruta potenţiala persoană care o va rezolva" *(Speak Memory,* p. 290)[6]*.

După cum a precizat Nabokov mai tîrziu, el dorea ca prin vocabula „lumea" din fraza de mai sus să se înţeleagă lumea cititorilor: „[Autorul] intră în conflict cu publicul fiindcă este propriul său cititor ideal, iar toţi ceilalţi cititori sunt adesea strigoi mişcători din buze şi amnezici. Pe de altă parte, un bun cititor are de făcut eforturi enorme cînd se ia la trîntă cu un autor dificil, dar eforturile îi pot fi extrem de bine răsplătite după ce pulberea stîrnită de luptă s-a aşezat" *{Strong Opinions,* p. 183).

Foarte bine spus. Totuşi, pentru scopul urmărit de mine, aş modific[2] afirmaţia lui Nabokov, pentru a comunica, o dată cu ideea de conflict sa" de ciocnire, pe aceea a unei posibile colaborări între cititor şi autofl[1] imaginat de el. Colaborarea aceasta ar fi justificată de intenţia cititorul[111] de a face un joc corect, în schimbul unei răsplăţi care poate cuprinde ? crearea de jocuri noi (cu alte cuvinte, şansa incitantă pentru cititor de deveni autor). Jucînd corect jocul, cititorul are sentimentul că participa constituirea unei tradiţii. Astfel, în lumea (re)lecturii, jocul corect dev"[1]

Vladimir Nabokov, *Vorbeşte, memorie.* Bucureşti, Editura Universal Dalsi, l| traducere de Sanda Aronescu, p. 264.

;[o]c *creator* (se constituie o nouă tradiţie), în sensul foarte precis, [n]emisterios, nemistic şi pur logic dat de Schelling.

Orice lectură care atinge nivelul jocului şi-l implică pe cititor într-un joc competitiv/cooperator cu autorul va acorda atenţie, printre altele, ^detaliilor accidentale" observate de Schelling. Pentru cititor, tiparele de expresie (ale „comportamentului" lingvistic-textual) şi inter-relaţiile dintre felurite sugestii, conotaţii

şi simbolisme îşi sporesc semnificaţia direct proporţional cu importanţa totală a elementului ludic din actul specific al lecturii. în această privinţă, cazul matematicilor este grăitor, fiindcă limbajul matematicii este (sau urmăreşte să fie) pur denotativ, în contrast cu limbajul poetic, care tinde spre conotaţia pură[7]. Rămîne totuşi un adevăr că elementele sugestiv-conotative sunt implicate constant şi consistent în procesele lecturii şi creaţiei matematice. A atrage atenţia asupra acestui lucru nu înseamnă că ţelul matematicianului n-ar fi denotaţia pură, deşi realizarea lui prin mijloace economice şi frumoase este de mare importanţă. Conotaţia poate fi - de fapt, de multe ori şi este - utilă în aflarea celei mai elegante soluţii a unei probleme complexe.
Inversînd termenii, în jocul dintre cititor şi autorul imaginat al unei opere literare, denotaţia poate servi scopul conotaţiei, adică precizia (concreteţea, detaliul „realist", literalitatea) poate spori sugestivitatea şi simbolismul. Interdependenţa şi interacţiunea complexă dintre literal şi simbolic conferă alegoricului un efect de real şi conferă totodată valoare emblematică sau alegorică celor mai banale figuri concrete ale realităţii. Şi mai importantă însă decît chestiunea relaţiei denotaţie/conotaţie este Problema strategică a jocului corect în lectura literară. Faptul că ne ocupăm de ea, fie şi succint, ne poate ajuta să ne detaşăm de întrebarea [v]exantă dacă este posibil să existe o singură interpretare corectă a unei °Pere literare sau artistice şi, în caz că nu, dacă este posibilă evitarea [a]narhiei interpretative. Jocul corect este corect nu cînd îl măsurăm cu un [st]andard absolut (fix şi etern), ci ca funcţie a jocului particular desfăşurat, [a re]gulilor şi tradiţiilor lui, a ritmului şi structurilor lui de aşteptare, a Provenienţei şi formaţiei jucătorilor, a calităţii plăcerii obţinute. De aceea [mi]§care corectă poate fi spontană şi aproape aleatorie sau, dimpotrivă, int°[U Cu ^r'^' P[oate mc]l[u]de anticiparea sau amînarea unei decizii de
[er]Pretare ori luarea unei astfel de decizii (faţă de care jucătorul se va am [po]* ^ligat), chiar cu preţul recunoaşterii incorectitudinii deciziilor §j [eriOa]re şi al efectuării întregii munci mentale retrospective de revizie
[r eevaluare]; în sfîrşit, poate include întrebări referitoare la propria-i [tltUdi ^a fost ° m'§care] turnă"? avantajoasă? inteligentă?). Din Punct de vedere, jocul corect nu exclude, ba chiar pretinde tipul

de imaginaţie prin care interpretul îşi afirmă "indemînarea şi creativitatea individuală în cadrul regulilor jocului, făcînd o partidă cît mai impre. vizibilă. Corectitudinea în joc nu înseamnă cîtuşi de puţin monotonie sau previzibilitate, iar interpretul nu este numai o persoană ce respectă regulile generale convenite, ci şi creatorul unor reguli strategice noi şi subtile, pe care le pune apoi la treabă ca să producă înţelegera textului în toată complexitatea şi polivalenţa lui.

Unsprezece **Abordări psihologice**

Freud şi joaca

Am amînat pînă acum discutarea diverşilor factori psihologici care fac parte integrantă atît din joc, cît şi din lectură. Examinarea cititului ca joacă dintr-o perspectivă aproape pur cerebrală a fost, printre altele, o încercare deliberată de a desentimentaliza conceptul de joc, de a-l scoate din mrejele asociaţiilor romantic-afective (spontaneitate, fantezie, emotivitate), în care tinde să-l prindă o anumită ideologie „naivă" a jocului, încă foarte răspîndită în cultura occidentală. Totuşi, componentele psihologice ale lecturii ca joacă nu pot fi şi nu trebuie să fie ignorate.
O cale de înţelegere a lecturii ca joacă este examinarea relaţiei dintre [CU]t şi fantezie (noţiune ce trebuie luată în sensul ei cel mai larg, ca Sinonim al grecescului *phantasia)* sau chiar fantazare. Voi recapitula mai mtîi opiniile despre fantezie şi literatură formulate de Sigmund Freud şi [e] cîţiva urmaşi direcţi de-ai săi. Principalul motiv pentru care acord Prioritate psihanalizei freudiene este că, pe lîngă fenomenologia expertei estetice, inclusiv a lecturii (de la Roman Ingarden la Georges [u et] şi Wolfgang Iser),

psihanaliza a dovedit întotdeauna un interes viu [m] sfera largă a reacţiei (reacţia analizatului faţă de analist în cursul menului de transfer; reacţia analistului, sub forma contra-Pr *h*[S 'u'' 'a] transferul analizatului) şi, mai recent, s-a ocupat de l[e emele] reacţiei literare (Norman Holland, de exemplu), chiar şi cu [ra ca]joacă (Michel Picard).

în comunicarea din 1907, *Scriitorii creatori şi reveria diurnă,* lega problemele scrisului, cititului, jocului şi fanteziei într-o i elegantă şi cutezătoare:

Veţi spune că, deşi l-am plasat pe scriitorul creator pe primul loc în titlul comunicării mele, v-am spus mult mai puţine lucruri despre el decît despre fantezii. Sunt conştient de asta (...). Cît despre cealaltă problemă - prin ce mijloace stîrneşte în noi scriitorul efectele emotive pe care le deşteaptă creaţiile sale - (...) aş dori (...) să vă indic drumul care duce de la discuţia noastră despre fantezii la problemele efectelor poetice (...). Cel ce visează cu ochii deschişi îşi ascunde, precaut, fanteziile (...), [însă] chiar dacă ar fi să ni le comunice, n-ar reuşi să ne provoace plăcere prin dezvăluirile sale (...). Dar cînd un scriitor creator ne prezintă piesele sale sau ne comunică ceea ce tindem noi să luăm drept reveriile sale personale, simţim o mare plăcere (...). Cum realizează scriitorul acest lucru este secretul său cel mai intim; esenţa acestei *ars poetica* constă în tehnica învingerii sentimentului de repulsie din noi, care este indubitabil legat de barierele ce se ridică între orice ego individual şi ceilalţi. Putem ghici două dintre metodele folosite de tehnica aceasta. Scriitorul îndulceşte caracterul egoist al reveriilor sale, modificîndu-l şi deghizîndu-l, şi ne ademeneşte cu o recoltă de plăcere pur formală - altfel spus, estetică - pe care ne-o oferă prezentîndu-şi fanteziile. Dăm numele de *premiu de stimulare,* sau de pre-plăcere, unei recolte de plăcere ca aceasta, care ni se oferă spre a face posibilă eliberarea unei plăceri şi mai mari, provenite din izvoare psihice şi mai profunde. După părerea mea, toată plăcerea estetică pe care ne-o oferă scriitorul creator este o pre-plăcere de felul acesta, iar delectarea noastră propriu-zisă cu o operă de imaginaţie este rezultatul unei relaxări de tensiune în mintea noastră. Se prea poate ca acest efect să se datoreze, nu în mică măsură, faptului că scriitorul ne face capabili să ne delectăm de atunci încolo cu propriile noastre reverii, fără să ne ruşinăm sau să ne reproşăm acest lucru *(Standard Edition,* voi. 9, pp. 152-53).

Iată un pasaj remarcabil din mai multe puncte de vedere. Mai în*[11]; este una dintre primele încercări psihanalitice de a explica atracţia exer asupra noastră de către ficţiunile literare. în al doilea rînd, chiar Freud rămîne preocupat de artistul creator şi nu de cititor, în articolului el sugerează că scrisul şi cititul pot fi văzute ca activi^[1] psihologic simetrice, cel puţin în măsura în care le dau posibilitatea cel" angrenaţi în ele să se bucure de fanteziile lor favorite, fără sentimentul" culpă care, la adult, întovărăşeşte de obicei fantazările acestea. D ,' articolul lui Freud poate fi considerat o fundamentare a unei te" psihanalitice elementare a lecturii. în al treilea şi cel mai important ^'instanţa mediatoare, atît în scris, cît şi în citit, pare să fie un anurmV[111]

că. anume joaca *artistică,* constînd din elaborarea unor lumi imaginare dibile şj aducînd cu sine o recoltă formală caracteristică de plăcere şi relaxare de tensiune în mintea noastră".

Ca şi jocul copilului, al cărui substitut adult este, jocul artistic ne dă posibilitatea să transformăm experienţe dureroase sau copleşitoare în jocuri, iar în acest fel să le dominăm. Crucială pentru înţelegerea teoriilor psihanalitice despre joacă dezvoltate de aici, inclusiv jocul artistic de-a scrisul (cu contrapartea sa, cititul), este celebra descriere/analiză a lui Freud a jocului „Fort/Da", *înDincolo de principiul plăcerii.* Copilul care se juca astfel a fost observat de către Freud la vîrsta de un an şi jumătate. Acesta, un băiat foarte ataşat de mama sa, obişnuia să arunce departe de el obiecte sau jucării, scoţînd sunetul „o-o-o", care, după Freud,...

...reprezenta cuvîntul german *„Jort"* [„dus"] (...). Era un joc, iar singura întrebuinţare pe care o dădea copilul jucăriilor era să se joace „dus" cu ele. într-o zi (...), copilul avea o mulinetă de lemn, cu o bucată de sfoară legată de ea (...). Ceea ce făcea era să ţină cu îndemînare multineta de sfoară şi s-o arunce peste marginea pătuţului cu învelitoare, în aşa fel încît dispărea în el, rostind în acelaşi timp expresivul său „o-o-o". Pe urmă trăgea de sfoară mulinetă afară din pătuţ, salutîndu-i reapariţia cu un vesel *„da"* [„iat-o"]. Acesta era aşadar jocul complet: dispariţie şi reapariţie *(SE,* voi. 18, pp. 14-l5).

In interpretarea lui Freud, jocul era „legat de marea realizare culturală a copilului (...) - renunţarea la satisfacerea instinctelor (...) pe care o jacuse permiţîndu-i mamei să se îndepărteze, iară să protesteze". Aşadar, J°cul era o compensare a unei experienţei traumatice (despărţirea de flamă, ocurenţă pe care n-o putea controla), cu ajutorul simbolicei «'nscenări a dispariţiei şi reîntoarcerii obiectelor din apropierea sa". în e'ul acesta, copilul trecuse de la rolul *pasiv* din realitate la un rol *activ* a nivelul ficţionalităţii jocului, obţinînd stăpînirea unei emoţii neplăcute . P'ăcerea de tip special ce însoţeşte sentimentul de stăpînire ; în plus, ul ii îngăduia copilului să „se răzbune pe mamă pentru că pleca de §a el", adică să-şi descarce simbolic o emoţie negativă, deviind-o Prin joc. Sc . eoria freudiană a jocului poate fi adaptată pentru a explica deopotrivă av- creator şi lectura literară, dacă aceste activităţi sunt concepute ca vjSa ' ln esenţă, aceleaşi funcţiuni ca şi joaca (ca legitimînd, adică, ^re 6f CU °cl"' deschişi, furnizînd librete slab structurate pentru fanta-eie ' .acilitînd stăpînirea simbolică a emoţiilor negative şi negociind cu drent n ^ev'ere sau dislocare). Descriindu-l pe scriitorul de imaginaţie n «visător în amiaza mare", Freud nu se gîndea la autorii stimaţi

de critici, ci la „autorii mai puţin pretenţioşi de romane, romanţurj 5; nuvele care (...) posedă cercul cel mai larg şi mai interesat de cititori de ambele sexe". în astfel de naraţiuni - în care eroul, transpunînd în faptj visele erotice sau de mărire ale autorului, învinge cele mai incredibile primejdii şi obstacole - îl identifică Freud, în modul cel mai direct, pe Ce| numit de el „Majestatea sa Ego, eroul tuturor reveriilor diurne şi *$* tuturor poveştilor".

Dacă orice poveste exprimă ego-ul regal, unele fac acest lucru într-un mod mai puţin direct sau transparent. Nu doar scrierea, ci şi citirea marii literaturi sunt activităţi în care se implică substanţial procese elevate („secundare") de conştientă şi acte de activitate intelectuală. Ca urmare, modelul ficţional al lui Freud devine mai complicat şi mai indirect în cazul romanului psihologic, în care, după cum arată chiar el, scriitorul modern îşi arată înclinaţia de a-şi „diviza ego-ul, prin auto-observare, în mai multe ego-uri parţiale şi, în consecinţă, de a personifica tendinţele conflictuale din propria-i viaţă mentală". Formula devine şi mai „alarmant de complexă" atunci cînd opera însăşi - ca formă de joc artistic elaborat-este văzută ca împlinire a unei dorinţe. în acest caz, scriitorul este în mod tipic inspirat de o experienţă puternică, una „care deşteaptă (...) amintirea unei experienţe anterioare (...) din care (...) rezultă o dorinţă ce-şi găseşte împlinirea în munca de creaţie (...). Scrisul creator, la fel ca o reverie diurnă, este o continuare şi un substitut a ceea ce a fost cîndva joaca din copilărie" *(Scriitorii creatori şi reveria diurnă, Standard Edition,* voi. 9, p. 150). Desigur, substitutele jocului pot diferi între ele foarte mult: unele pot fi recunoscute instantaneu, avînd de aceea un ecou imediat mai puternic la o audienţă mai mare, altele sunt mai subtile şi mai complicai indicînd un nivel de sublimare mai înalt.

Dar Freud face deosebirea dintre jocul copilului şi simpla fantazart Mai întîi, jocul este conştient de diferenţa dintre el şi realitate; alt'e spus, este ficţional în manieră auto-conştientă - „nu ceea ce este serios ci ceea ce este real se opune jocului", iar copilul „îl deosebeşte *[}°°* destul de bine de realitate". în al doilea rînd, spre deosebire de fantaza^ pură, jocul este înrudit întotdeauna, într-un anume fel, cu „lucruf[1] tangibile şi vizibile din lumea reală" (jucăriile sau obiectele folosite reazem al jocului sunt reale, deşi încărcate cu sensuri modelate de zie). în substitutul adult al jocului, literatura, mai sunt implicate Şi

1

p

două elemente importante : (1) deghizarea, nu doar a fanteziei prin j°c' şi a jocului însuşi (operaţia aceasta, cînd cititorul-ţintă este mai sofist* poate deveni extrem de elaborată, de complexă şi de fascinantă)'

,7) importanţa crescută (iarăşi depinzînd de gradul de sofisticare a cititorului-ţintă) a aspectului formal sau estetic al operaţiei de deghizare, rezultat al procesului de sublimare.

Teoria freudiană a jocului a rămas la stadiul embrionar, pentru a fi abia mai tîrziu dezvoltată în mai multe direcţii, nu neapărat congruente, de psihanalişti ca Melanie Klein, D.W. Winnicott şi Erik Erikson. Freud nu şi-a elaborat nici interesantele idei despre literatură şi artă ca joacă dincolo de nivelul unor treceri în revistă strălucite, dar sumare. Distincţia fundamentală dintre fantezia „pură", care reflectă direct procesele din subconştient, şi joc, care produce un alt fel de fantezie, mai indirectă, mai mediată (putînd fi exemplificată cu fantezia legată de text a cititului), există în eseurile sale, dar, din nou, consecinţele ei cu bătaie lungă nu sunt, deocamdată, vizibile.

Chiar şi aşa, conceptele freudiene de *deghizare* şi de *elaborare formală* conţin implicaţii interesante din perspectiva dihotomiei lectură/ relectură. Dacă suntem de acord că o operă de ficţiune este, într-un sens sau altul, o travestire a fanteziilor autorului, cititul ne apare drept acceptarea la valoarea nominală a acestor deghizări (simboluri înălţă-toare, roluri eroice, aventuri incredibile) de către un cititor nerăbdător să dea curs, prin delegare, fanteziilor sale proprii de acelaşi fel. Dimpotrivă, recitirea - sau, cel puţin, (re)citirea de tip reflexiv, critic - ar fi o încercare de a vedea dincolo de aceste deghizări, de a străpunge vălurile secreţivităţii şi de a revela ceea ce este ascuns. Acest fel de (re)citire s-ar înrudi cu psihanaliza însăşi.

Cît despre elaborarea formală a jocului literar, psihanaliza nu este suficient de bine înzestrată ca s-o ilumineze. Studierea acestui aspect este aPanajul criticii literare şi al poeticii. Voi adăuga, succint, că elaborarea °nnală, în măsura în care solicită o atenţie structurală mai mult decît una secvenţială, tinde să confere chiar şi primei lecturi a unei opere o anumită "tensiune de relectură. Evident, cu cît va fi mai complexă forma unei Pere literare, cu atît va fi ea mai necitibilă altfel decît la o a doua lectură 1 ezi capitolul 2). La noul cadru furnizat de joc aş putea adăuga că numai est din urmă tip de recitire este cu adevărat interesat de secretele jo° esıOnal e ale operei, de meşteşugul construirii ei în cadrul regulilor si U ui ~ jocul în sine fiind, de data aceasta, în mai mică măsură un joc Un Pu Egotist) de-a „ce-ar-fi-dacă", şi mai mult un joc de grad secund, l0 . .. Qe~a jucatul jocurilor de-a „ce-ar-fi-dacă", cu scopul înţelegerii Probi" l0r interne §i a* analizării lor. Dar, înainte de a intra în astfel de joc.,eme' trebuie să discutăm despre alte componente psihologice ale 1Ul de-a lectura.

Psihanaliza reacţiei cititorului

Norman Holland se numără printre exponenţii de frunte ai teoriei psihanalitice a lecturii şi a reacţiei cititorului. Deşi foloseşte rareori conceptul de *joc,* Holland dezvoltă modelul freudian fundamental ai literaturii ca „transformare" a fanteziei (ca, adică, atît travestire, cît şj elaborare formală a fanteziei), în cartea sa *The Dynamics of Literar) Response* (1968). Ulterior, în 5 *Readers Reading* (1975) şi alte scrieri mai recente, el şi-a revizuit şi rafinat formulările originare ale teoriei, în aşa fel încît să ofere o explicaţie mai bună individualităţii ireductibile a reacţiei fiecărui cititor. Pentru Holland, literatura (sau citirea literaturii) este o transformare a „dorinţelor şi temerilor noastre primitive în semnificaţie şi coerenţă, transformare care ne produce plăcere (...) Fantezia dă putere sensului conştient, dar sensul conştient atenuează şi administrează temerile şi impulsurile noastre cele mai profunde" *(Dynamics,* p. 30).

Discutînd motivele pentru care cititorul se poate simţi transportat de literatură, în special de ce poate fi el profund implicat în probleme ficţionale (ca, de pildă, destinul unor fiinţe pur fictive), Holland propune o reinterpretare, în cheie psihanalitică, a celebrului adagiu coleridgian despre suspendarea voită a neîncrederii. Cititul, susţine el, prezint analogii frapante cu hipnoza, în sensul că cititorul „introiectează" oper; şi o acceptă ca pe un „subsistem" în cadrul ego-ului total, nu altfel decît subiectul hipnozei, care interiorizează şi execută voluntar instrucţiunii hipnotizatorului. Cititorul, lăsîndu-se hipnotizat de text sau suspendîndu-S voluntar neîncrederea în ceea ce sugerează textul, nu renunţă la al funcţii ale ego-ului (inclusiv testarea realităţii sau abilitatea de a disting între realitate şi ficţiune).

Holland nu-şi dezvoltă mai departe modelul lecturii implicate ca tfl* hipnotică. Analogia sa operativă pentru lectură rămîne ideea cea tf comprehensivă, dar şi mai abstractă şi mai greu de înţeles, a trecerii d« procesele primare inconştiente sau preconştiente, la procesele secun* conştient articulate, aflate la un nivel mai înalt. Anumite texte popu'a

continuă el, îi creează cititorului o predispoziţie apropiată de rev inconştientă subliminală, în timp ce textele mai complexe şi mai soliei** ale capodoperelor literare îi cer cititorului să pună la bătaie pr[00] secundare, conştiente, de elaborare a sensului. Dinamica reacţiei < previzibil diferită în cele două cazuri: „Putem indica, simplu, cele"[1] procese, conştient şi inconştient, ca fiind mai sus şi mai jos plasate (• Cînd ne acaparează distracţia, suntem implicaţi, primar, la niveh»
profund (...). Invers, confruntaţi cu «marea» literatură, gîndim şi simţim [ma]i puţin şi introiectăm mai mult" (pp. 92-93). Cu alte cuvinte, cînd este vorba de o capodoperă există mai puţină stimulare directă a fantazării primitive. Pentru a înţelege corect teza lui Holland, trebuie să ţinem seama de factorul formă, pe care el îl vede - destul de simplist - ca analog [c]u o strategie defensivă care modelează în ultimă instanţă reacţia cititorului. Cum scrie Holland, „Putem spune deci, destul de vag, că în opera literară forma corespunde apărării; conţinutul - fanteziei sau impulsului (...). [Dar], ca în viaţă, impulsul şi defensiva sunt interactive şi se modelează reciproc" (p. 131). Nu numai că afirmaţia este vagă, dar este, ca aplicare a conceptelor psihanalitice la alte discipline, şi prea mecanică, în 5 *Readers Reading,* Holland introduce noţiunea de „stil individual" al cititorului şi afirmă că, în procesul lecturii, fiecare individ dezvoltă o temă a identităţii sale unice, cuprinzînd atît funcţiile joase, cît şi pe cele înalte ale ego-ului. Principiul central al acestei reformulări este că „un caracter transformă în mod caracteristic (...). Cititorul creează o fantezie încadrai stilului său individual. Pe urmă, transformă acea fantezie (...) într-o sinteză şi o unitate pe care le găseşte conştient integratoare şi satisfăcătoare" (p. 125). Cît despre fantezie, ea nu mai este văzută ca existînd „în" operă (spre a fi, simplu, „introiectată" de cititor); tema fanteziei individuale apare acum în „relaţia creatoare dintre cititor şi operă" (p. 117), o relaţie care devine focalizarea unui tip nou de critică psihanalitică, numită „transactivă". Este limpede că Holland a trecut de la un model timpuriu de lectură, care insista pe aspectul mecanic introiectiv al relaţiei dintre cititor şi text, la un model transactiv mai complicat.
Cît despre conceptul de joc, Holland îl foloseşte în *The Dynamics of uterary Response,* dar fără rafinament. Bunăoară, în capitolul „Evaluarea", încearcă să stabilească deosebirea dintre plăcerea estetică şi „simplul euciu senzual al unui Martini bine făcut", cu alte cuvinte să dea un [ra]spuns problemei fundamentale a esteticii literare : ce este valoarea ? Ce [c]°nsţituie o operă literară „bună" ? Citind opinia lui Erik Erikson despre [Ca] (a te juca înseamnă „a halucina că-ţi stăpîneşti ego-ul"), Holland [er]vă că „atît jocul, cît şi literatura pot fi înţelese în sensul acesta, că 'Wn ne fac să suferim o influenţă tulburătoare, iar în al doilea rînd ne "° [c]°ntrolăm (...). A spune că o operă literară este «bună», deci (...),
[r] [a] P[re]zice că va trece testul timpului; că poate «să placă multora, [a]j [Vre]me» ; că este o formă de joacă extrem de satisfăcătoare ; sau, jtj[ţ] .[rrna]l> că întruchipează o fantezie care are puterea de a tulbura mulţi iatie ^[C] ° P[er'oa]dă lungă de timp şi care conţine, în structura ei, o uitj[u] defensivă ce le va da acelor cititori posibilitatea de a stăpîni [rarea] creată de poem" *{Dynamics,* pp. 202-203).

Comparaţia dintre lectura implicată şi hipnoză, neexploatată pe de Holland, a inspirat altor psihanalişti idei despre imaginaţie şi, ^ precis, despre lectură. Pornind de la contribuţiile lor, îmi propun sj elaborez o distincţie completă şi adecvată lecturii între implicare §j absorbire : implicarea este efectul lecturii ca desfăşurare a unui joc de-[a] „ce-ar-fi-dacă", iar absorbirea - starea în care ne aflăm cînd (re)citim textul, concepută ca o invitaţie de a participa la un joc cu reguli.

Implicare şi absorbire

Să examinăm mai îndeaproape două explicaţii psihologice tradiţionale ale implicării în lectură, prima propusă de Josephine Hilgard în *Personality and Hypnosis* (1970), cea de-a doua lansată de Victor Nell în *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure* (1988).
Sintetizînd rezultatele şi observaţiile obţinute în urma unui studiu de lungă durată întreprins sub conducerea ei la Laboratorul pentru Cercetarea Hipnozei de la Universitatea Stanford, Hilgard examinează posibilitatea stabilirii unei corelaţii între anumite tipuri de implicare prin imaginaţie (lectura romanelor, muzica, admirarea naturii, religia) şi gradele de sensibilitate la hipnoză. Dar, dincolo de scopul aparent, acela de a găsi metode pentru testarea precisă a sensibilităţii hipnotice, Hilgard oferă

un fin studiu psihologic al imaginaţiei, în relaţia acesteia cu personalitatea şi cu implicarea. în centrul argumentaţiei sale găsim distincţia dintre două stări psihologice foarte asemănătoare, dar de fapt distincte : implicarea şi absorbirea. Implicarea presupune o angajare emotivă certă, dar nu neapărat vizibilă, prin care cititorul este transportat în altă lume. în acest mod, cititorul implicat se hrăneşte, printr-un soi de fantazare, din experienţa unor oameni fictivi cu care se poate identifica, pentru care poate nutri simpatie sau pe care, în cel mai rău caz, îi urmăreşte cu interes (ţinu* mereu partea cuiva şi antipatizînd pe altcineva). Absorbirea, pe de alt* parte, este o stare de intensă concentrare a atenţiei; deşi are une'[e] manifestări asemănătoare cu ale implicării (de pildă, ignorarea ambianp imediate), îi lipseşte sentimentul de imersiune personală, atît de caractf' ristic implicării. Rezultă că absorbirea ar fi ceva mai detaşată, din punct" de vedere al imaginaţiei, şi mai intelectuală (cititorul unei lucrări ştiinţ»[10] poate fi absorbit, dar, după părerea lui Hilgard, nu şi implicat).

Dintre persoanele intervievate în timpul experimentului de la Stanf[0]^' exemplul cel mai tipic de absorbire neimplicată a fost un anume Richa[1"1]' care, ni se spune,

este absorbit repede, dar nu corespunde imaginii noastre despre implicare / .). Citeşte „multişor", mai ales romane. Cu o carte bună în faţă, dacă are timp. devine atît de absorbit, că nici nu aude cînd este strigat. Dar dacă prin concentrarea atenţiei se apropie de implicare, constatăm la el un fel de detaşare care-l deosebeşte de cei cu adevărat implicaţi. îl interesează mult intriga, îi place să anticipeze ceea ce se va întîmpla, dar este puţin distanţat de ceea ce se petrece. Nu se identifică deloc cu personajele şi nu se vede ca luînd parte la acţiune. E posibil să manifeste slăbiciune pentru un personaj, dar nu şi o empatie profundă. Uneori teoretizează despre cîte o carte (...). Nimeni n-a fost surprins că nu reacţionează bine la hipnoză (p. 41).

Deşi distincţia lui Hilgard dintre implicare şi absorbire poate fi de folos în studierea lecturii *versus* relectură (lectura lineară a unei naraţiuni putînd produce mai degrabă implicare, iar relectură reflexivă fiind mai curînd capabilă să ducă la absorbire), eu cred că hotarul dintre cele două este mult mai imprecis decît ne sugerează autoarea. Conceptul de joacă, nefolosit de Hilgard, ne poate ajuta în această privinţă. Implicarea apare cel mai des în variatele forme ale jocului simbolic-mimetic (interpretarea unor roluri, jocuri de tipul „ce-ar-fi-dacă", imitare), iar absorbirea este mai caracteristică pentru jocurile cu reguli (bunăoară, şahul). Cititul romanelor, cum vom vedea, seamănă mai mult cu jocurile de-a „ce-ar-fi-dacă", dar un roman complex, cu o intrigă ingenios construită -şi unul recitibil - pretinde, ca un joc strategic cu reguli, o atenţie intensă §i generează absorbire, chiar şi la prima lectură.

Jocurile copilăriei de-a „ce-ar-fi-dacă" exploatează, evident, resursele Paginaţiei pentru a produce implicarea dorită de cel ce se joacă, dar nici [u]n joc nu se poate juca fără reguli şi de aceea toate au un anumit potenţial de absorbire. Jocurile cu regulament îşi derivă şi ele cel puţin o parte din atractivitate din situaţiile imaginare - lumi paralele, „secunde" - pe care [s]"rşesc prin a le crea sau evoca. De aici posibilitatea de a ne implica cel Puţin parţial în ele. De exemplu, chibiţii care urmăresc îndeaproape un [Cat]npionat de şah vor fi absorbiţi de analiza, mişcare cu mişcare, a Partidelor succesive, dar, fiindcă vor ţine cu un jucător sau cu un stil de [c] 'mpotriva celuilalt, vor fi şi implicaţi (prin procură, simbolic sau . [rs]onal). Diferite sporturi cu spectatori, care sunt o combinaţie între

[u]n [c]u reguli şi concursuri de îndemînare fizică, au bizara capacitate de 'mboliza conflicte personale şi sociale şi de a-i implica în cele din urmă j P[e] jucători, cît şi pe spectatori. Este posibil deci ca delimitarea

P icării de absorbire să nu fie atît de netă pe cît ar dori Hilgard[1]. [c] [re]memorare a punctelor comune găsite de Hilgard la lectura impli-[Şl] 'a hipnoză ne va ajuta să pricepem ceva mai bine conceptul de

implicare: (1) atît cititorul, cît şi subiectul hipnozei sunt influenţaţi d[e] puterea cuvîntului; (2) ambii sunt extrem de receptivi; (3) ambilor l[e] place experienţa momentului; (4) ambii se angrenează într-un şuvoi <j[e] imagini vii (pînă la punctul în care imaginile pot dobîndi o calitate halucinatorie); (5) ambii îşi suspendă procesele critice (testări ale reali-taţii);

(6) ambii îşi păstrează capacitatea de a-şi deosebi experienţa acelui moment de „rutina normală" a „vieţii adevărate".
Şi la hipnoză, şi la lectură, puterea cuvintelor se află la baza distincţiei dintre fantezia dirijată, indusă prin stimuli (fantezia declanşată de comenzile unui hipnotist sau de cuvintele dintr-o carte) şi fantezia stîrnită de un impuls, un tip mai autist de fantezie, care exprimă conflicte interne, ne-conştiente. Cît priveşte lectura, măsura în care fantezia cititorului este controlată de text este un subiect aprig dezbătut de teoreticienii şi criticii literari. Unii sceptici radicali subliniază insistent indeterminarea irezol-vabilă a semnificaţiei textului, susţinînd că lectorul are libertatea, practic nelimitată, de a crea respectiva semnificaţie. La cealaltă extremă, dîrjii tradiţionalişti cred că semnificaţia este în întregime determinată, iar cititorul trebuie să recupereze exact sensul intenţionat. Dar pînă şi tradiţionaliştii ca E.D. Hirsch, Jr. fac deosebirea dintre „sensul" fix al unui text şi variabilitatea „semnificaţiei" acestuia (care depinde de contextul specific, istoric sau personal, în care se efectuează actul lecturii), recu-noscînd astfel existenţa unei vaste arii de indeterminare. Ceea ce pan important pentru discuţia noastră însă este că vorbele hipnotistului („aveţi un iepure pe genunchi"), sau infinit mai complicatele şi mai interpretabilele combinaţii de cuvinte dintr-un text ficţional declanşează şi dau formă unui proces de fantazare în condiţiile în care subiectul implica (cititorul), ca să repetăm punctele comune ale lui Hilgard, este receptiv îi place experienţa (plăcerea este esenţială), îşi imaginează intens şi suspendă procesele critice fără să piardă din vedere deosebirea dint situaţia imaginară captivantă şi banalul cotidian.
Fireşte, indicaţiile verbale oferite de textul literar pentru construi[1]*' tablourilor şi situaţiilor mentale devin subiectul variatelor interpretări imaginări legitime. Din cauza naturii fatalmente incomplete chiar Ş[1] celor mai detaliate şi elaborate descrieri romaneşti, cititorul se bucura libertatea de a suprapune imaginile sale proprii peste modelele oferite[1] text. De exemplu, adesea potrivim chipurile cunoscuţilor, sau combin şi permutări ale trăsăturilor acestor feţe ştiute, cu numele personajelor roman, iar pe parcursul lecturii, în lumina informaţiilor mai p[reC1] culese ulterior (despre culoarea părului şi a ochilor, vîrsta, temperam^ conduita, stilul de îmbrăcăminte ale personajelor), corectăm irnag[1IB]
[reS]pective, ba poate chiar le înlocuim complet cu altele noi. în cazul unui film epi[c]> [m care nu] avem o astfel de indeterminare (existînd însă altele, de alte tipuri), cei ce văd ecranizarea unui roman citit deja pot fi deranjaţi de nepotrivirea dintre imaginile mentale pe care şi le-au format ei despre personaje şi feţele actorilor care le interpretează.
în plus, lectura mai presupune şi greşeli de interpretare de diferite tipuri şi de gravitate diferită. Dintre acestea, unele pot fi atribuite ignoranţei, ca în cazul unui cuvînt necunoscut sau al unei expresii la care sensul impropriu dedus poate da naştere unei imagini nepotrivite sau incongruente. Există erori, ca, bunăoară, atunci cînd un cuvînt-cheie este confundat cu altul, care fac să apară pe ecranul mental o imagine aberantă. Există, inevitabil, momente de neatenţie sau de atenţie slăbită faţă de text, ca atunci cînd lecturi inadecvate rezultă din anumite obsesii. însăşi starea de implicare poate fi răspunzătoare pentru unele lecturi greşite : cititorul profund implicat poate neglija unele porţiuni de text sau anumite nuanţe (care i se pare că-i distrag atenţia), cum se întîmplă cînd te laşi purtat de acţiunea unui roman şi sari peste un pasaj aparent mai puţin semnificativ, o descriere, să zicem, care totuşi poate conţine informaţii esenţiale. Asemenea accidente sunt întotdeauna posibile pe parcursul lecturii, mai ales în timpul lecturii implicate. Multe erori se corectează mai devreme sau mai tîrziu (o anumită redundanţă din textele literare clasice şi realiste ajută), dar multe altele rămîn necorectate, deşi chiar şi acestea contează prea puţin, cîtă vreme nu risipesc farmecul lecturii. Cînd este vorba de recitire însă, accidentele de acest tip sunt, desigur, mai puţin tolerabile, iar (re)cititorul absorbit este mai priceput în a le evita sau în a le identifica Prompt şi a le corecta, fie şi cu preţul întreruperii fluenţei lecturii în vederea consultării dicţionarelor sau enciclopediilor, să zicem.
Aş spune că pe cititorul absorbit nu-l deranjează întreruperile, reve-
[nirea] asupra unor fragmente, verificarea sensului precis al cuvintelor sau
[x]Presiilor ori construirea şi reconstruirea imaginilor mentale detaliate,
răbdarea lucidă şi plină de rîvnă a cuiva care potriveşte fragmentele
[Ul] *Puzzle.* Problema valabilităţii în interpretare se pune şi ea altfel în recitirii, accentul

asupra acceptabilităţii intersubiective fiind mai
ernic- Spuneam că domeniul relecturii este domeniul jocurilor cu ° ' §i, în consecinţă, al unei anumite competitivităţi ludice în mare re . .ra' dacă nu total, absente din citirea subiectivă implicată. Deci, 'rea CSte ma∗ mteresata sa joace corect chiar şi în cazul unui text rec'
CSte ma∗ mteresata sa joace corect, chiar şi în cazul unui text
rec
stf. nu cu scopul publicării sau al exercitării actului critic, ci din motive
care ^ersonal- Cu alte cuvinte, recitirea şi absorbirea caracteristică de ste însoţită se străduiesc să realizeze o interpretare a textului în

termenii unui sistem hermeneutic complex, în care semnificaţia fiecîr părţi este văzută în lumina întregului, iar semnificaţia întregului în lurnjn produsă de fiecare parte. Deschiderea sau ambiguitatea fundamentală a oricărui text literar (ma ales cînd este relevată printr-un act de relectură) dă criticilor posibilitatea să propună interpretări totale competitive ale aceluiaşi text. Acesta este de fapt, scopul criticii interpretative : să ofere interpretări *noi* ale aceleiaşi opere. în această privinţă, neţinînd seama de interpretările globale demonstrabil false (pentru că ignoră sau contrazic indiciile din text, pentru că recurg la deducţii arbitrare, extratextuale, pentru că, pe scurt, nu respectă regulile jocului), trebuie să recunoaştem că numărul interpretărilor globale competitive valabile sau cel al relecturilor critice diferite, dar valide, ale aceluiaşi text este, teoretic, infinit. Asta nu înseamnă, evident, că toată critica ar fi subiectivă, capricioasă, bazată pe opţiuni iraţionale. De fapt, vorbind de un număr infinit de interpretări aflate în competiţie, ar trebui să subliniez ideea de *competiţie ludică.* Această competiţie, întemeiată pe reguli unanim recunoscute, fundamentează jocul critic-instituţional de-a (re)lectura. Un echivalent şi mai vădit ludic este istoria şi teoria şahului, inclusiv analizarea şi discutarea partidelor celebre. Jocurile critice şi de interpretare sunt însă infinit mai complexe, mai flexibile şi mai diverse, în parte fiindcă permit frecvente schimbări inovatoare ale regulilor, în parte fiindcă situaţiile imaginare mai bogate propuse de jocurile de acest tip reflectă preocupări de ordin social, ideologic, etic şi psihologic mai puţin relevante în cazul unui joc strategic pur, ca şahul, decît în cazul criticii (deşi ar fi greşit să ignoram elementele fizice şi psihologice atît de subtil implicate în desfăşurarea unui campionat de şah real, cît şi preocupările de ordin social, ideologi şi etic ce pot însoţi chibiţarea unei partide de campionat).
Lost in a Book de Victor Nell este unul dintre cele mai bune studii psihologice ale „lecturii de plăcere", expresie alternată de autor cu cea o „lectură ludică". Conceptul său de lectură ludică se deosebeşte de al ffl et prin faptul că Nell elimină textele mai dificile, adică recitibile - pract<c-pe toţi clasicii recunoscuţi ai literaturii vechi ori moderne. Reconforta^ Nell defineşte lectura ludică opunînd-o ideii convenţionale de lecWr *literară,* care reflectă ceea ce numeşte el „aberaţia elitistă", ducînd respingerea arogantă a literaturii populare ca gunoi, subliteratură, *kit&* Bazîndu-se pe numeroase interviuri şi alte date experimentale şi statisOc' el schiţează un profil psihologic extrem de interesant al cititorului lu(\ (definit drept unul care citeşte, de plăcere, cel puţin o carte pe săptăm^ dar, de obicei, mai multe), un orofil care pune în modul cel mai grav ' mnul întrebării clişeele adversarilor culturii de masă (anume, că această ultură de masă ar distruge inteligenţa şi sensibilitatea consumatorilor ei, s ar fi un fel de drog ideologic letal şi aşa mai departe).
De fapt, cititorul ludic al lui Nell obţine un punctaj foarte bun la testele rapide de înţelegere prin lectură, se exprimă articulat şi face dovada unei mari sensibilităţi faţă de „vraja unei poveşti", faţă de „potenţialul de transă" al unei naraţiuni (ficţionale sau nu). Putem fi de acord cu toate acestea fără să subscriem neapărat, cum Nell pare s-o facă, la ceea ce aş numi eroarea sa anti-elitistă. Una dintre formele luate de respectiva eroare este punerea semnului egalităţii între plăcerea lecturii şi lipsa de efort, ecuaţie care este de presupus că nu va fi recunoscută de către cultura noastră elitistă. După Nell, triumful în Occident al eticii protestante a muncii, care condamnă trîndăvia, lenea, statul degeaba, plăcerile ireale şi visarea cu ochii deschişi, ar fi dus la acceptarea necondiţionată a dogmei pesimiste că „lectura de calitate cere un efort de voinţă, că, în

consecinţă, Saul Bellow este «mai bun» decît Ian Fleming" şi că „plăcerea adevărată este rezultatul suferinţei" (p. 46). După părerea sa, cultura înaltă sanctifică un cult, în esenţă pervers, al dificultăţii, complexităţii şi neplăcerii, aflîndu-se în opoziţie totală cu tendinţele noastre naturale, hedoniste. Altfel spus, cultura noastră elevată - cultura care nutreşte întregul nostru sistem de educaţie - se bazează pe un „nemilos ascetism critic" (p. 27) şi-l pedepseşte, tipic, pe cititorul ludic cu mustrări de conştiinţă, fiindcă citeşte „maculatură".

Nell propune o versiunea proprie, anti-elitistă, a jocului de-a insula Pustie, imaginînd un cititor exigent, naufragiat pe „un petic de pămînt lepopulat cu o provizie bună de romane, romanţuri de tip Harlequin, dar §' clasici, toate avînd copertele originale rupte cu scrupulozitate şi fiind Prezentate, anonim, înînvelitori dinhîrtie de împachetat" (pp. 45-46). în aceste împrejurări, „nu s-ar adresa cititorul exigent, ca să obţină plăcere, relaxare şi o transă a lecturii exact aceloraşi cărţi pe care le alege cititorul nePretenţios de pe insula vecină?" Personal, aş da un răspuns mult mai put|n tranşant decît al lui Nell: în funcţie de lungimea timpului petrecut Pe msulă, cît şi de sentimentul de tragedie personală produs de izolare şi
solitudinea covîrşitoare, se prea poate ca cititorul nepretenţios să r§ească prin a-i descoperi pe clasici, să prefere să-i citească pe aceştia,
itativ, în ioc să citească volumele, în ultimă instanţă monotone, din
ecţia Harlequin. Pe de altă parte, nu este deloc necesar ca cititorul ,j scnt sa dispreţuiască romanţurile, deşi va sfîrşi şi el recitindu-i pe îm 1Cl-' ^a Care va £**s' Pr°babil răspunsuri mai bune la chinuitoarele sale
ebâri existenţiale. Poziţia mea personală se situează undeva între

respingerea netă de către Nell a culturii elevate, ca sursă de plăcere, ,j condamnarea simplistă, arogantă, a culturii de masă de către criticii culturali de la stînga şi de la dreapta spectrului politic.

Ajung acum la dezacordul meu filozofic cu Nell în problema efortului şi lipsei de efort în lectură. Eu nu cred că lipsa de efort poate conduce, singură, la plăcere, iar cititul clasicilor ar fi o formă de ascetism sau, mai rău, de masochism cultural. Privesc lectura ludică (în sensul pe care-l dau eu adjectivului, mult mai comprehensiv) ca pe o opţiune pentru unul dintre multele protocoale de lectură, care oferă diferite recompense potenţiale: de la stimulentul intelectual şi „mecanica inspiraţiei" (caîn cazul lui Emerson, care citea o pagină din Platon înainte de a se aşterne la scris) pînă la relaxare (ca atunci cînd citim un roman poliţist sau de spionaj după o zi de muncă). Cele mai stranii idei ale lui Nell privind lipsa de efort apar cînd discută absorbirea şi intrarea în transă în relaţia lor cu atenţia.

Pornind de la unele cercetări psihologice recente asupra atenţiei, Nell susţine că transa caracteristică indusă de lectura ludică devine posibilă mai ales datorită atenţiei (sau concentrării) lipsite de efort. Această atenţie liberă (care, ca şi fantezia, „nu este subiectul verificării prin *feedback* cu lumea reală" - p. 75) devine, cînd este convocată de excitare, intens concentrată, fără nici un efort perceptibil. Conform acestei teorii, efortul, dimpotrivă, ar diminua atenţia şi implicarea cititorului, sau cel puţin ar întrerupe continuitatea, fără de care nu poate exista o „transă de lectură* Ca să ilustreze acest paradox aparent, Nell compară experienţa lecturii din James Joyce cu a lecturii din Wilbur Smith :

Această angajare deplină a atenţiei conştiente duce la absorbirea cititorului ludic (...). Pasajele mai simple umplu capacitatea cognitivă mai eficient deci cele dificile. într-adevăr, bogăţia structurii create de către cititorul ludic 1 mintea sa poate fi invers proporţională cu forţa literară şi originalitate' materialului citit (...). Cerinţele de prelucrare impuse de James Joyce { duce la pauze şi reveniri frecvente, în timp ce ritmul egal al lui Wilbur Sj şi uşurinţa provenită din obişnuinţă cu care cititorul îi poate imag[1] personajele şi ambianţele stereotipe pot impune atenţiei o încărcătură u grea a continuităţii (p. 77).

Ceea ce pare să difere aici, dincolo de cantitate (încărcătura) * calitatea atenţiei cerute de Joyce, respectiv de Smith: continuitatea atenţie în cazul lecturii din Smith este atribuită banalităţii şi gradului i de previzibilitate a textului („personajele şi ambianţele stereotipe"). PeI a-l citi pe Joyce, se cere o atenţie de o calitate complet diferită, o a'e imposibil de menţinut continuu la prima lectură sau chiar la releC"[1]"

Dar oare să însemne acest lucru că nu poţi fi transportat niciodată în universul ficţional al lui Joyce ? Sau că, oricît de rar şi de trudnic s-ar realiza acest lucru, nu poate exista o transă joyceiană, acea bruscă străfulgerare de înţelegere numită de către Joyce însuşi epifanie ? Dar Joyce -cel din *Ulise* sau din *Priveghiul lui Finnegan* - este un exemplu extrem.

în acest punct, aş dori să propun din nou o cale de mijloc, făcînd observaţia că diferitele jocuri de-a lectura şi relectura apelează la niveluri diferite de atenţie (şi efort) şi că nu este nevoie ca implicarea profundă să fie total lipsită de efort. De exemplu, cititorii implicaţi din studiul lui Hilgard, cu toţii studenţi ai Universităţii Stanford, şi-au obţinut starea de transă citind cărţi care, în concepţia lui Nell, ar fi fost mult prea grele pentru o lectură ludică: *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, *Moarte în catedrală* de T.S. Eliot, *L'Assomoir* de Emile Zola, *împăratul muştelor* de William Golding, precum şi romane de Conrad, Faulkner şi Nabokov. în plus, cititorii de la Stanford citeau destul de încet, după standardele lui Nell, şi se pare că nu aveau nimic împotriva imaginării amănunţite - adică a construirii imaginilor mentale corespunzătoare situaţiilor descrise de text, un proces care, prin contrast cu mai abstracta înţelegere prepoziţională, nu numai că este mai obositor, dar şi reduce viteza lecturii. Iar viteza de citire este un factor esenţial pentru lectura ludică a lui Nell: „cititorii rapizi savurează mai mult cărţile decît cititorii lenţi" (p. 92); „cititorii ludici se mîndresc cu iuţeala lor de a citi" (p. 93). Se pare că rapiditatea se menţine chiar şi atunci cînd cititorii ludici îşi recitesc romanele favorite. Paradigma implicării a lui Nell spune că „atenţia intens focalizată" sau «atenţia total angajată" este comparabilă, în lipsa ei de efort subiectivă, ^{nu} doar cu transa hipnotică, ci şi cu „starea alterată de conştiinţă a narcomanului" (pp. 214-l5). Eu aş lungi lista ca să includă şi stările de Aspiraţie trăite, ocazional, de artiştii creatori sau re-creatori (muzicieni, actori), precum şi concentrarea fără efort realizată în comunităţile religioase, după practicarea îndelungată a meditaţiei.

^{n} afară de asemănări, trebuie să ne concentrăm şi asupra trăsăturilor ^{s} mctive ale tipurilor de atenţie involuntară ce caracterizează implicarea sorbirea. La nivelul cel mai de jos se situează conştiinţa schimbată ^ ^{u}să de drogurile psihotropice : în acest caz, lipsa de efort subiectivă tj$_{e}$ ^{allze}ază de o manieră obiectiv lipsită de efort. Alte stări momentane Pot $_{f}$.^{ncentrare} totală, mai spontane şi, în acelaşi timp, mai misterioase, i$_{nin}$ ^{rea}lizate printr-o întîmplare norocoasă. Ca exemplu de imagine sau $_{|f}$. $^{le\ ex}$traordinar de vie în a cărei vrajă inexplicabilă poţi fi prins, • Poate fi dată puternica excitare produsă, în copilărie, în sufletul

naratorului lui Proust, Marcel, la vederea clopotniţelor din Martinville[2]. Alte forme de atenţie şi cădere în transă lipsite de efort pot fi rezultatul interacţiunii personale, ca în cazul supunerii subiectului hipnozei l$_{a}$ instrucţiunile hipnotistului. Altele însă pot fi rezultatul unor lungi perioade de pregătire sau de practică intensă (artistică sau meditativă).

Lectura, chiar şi în sensul lecturii ludice a lui Nell, se bazează întotdeauna pe un semnificativ efort pregătitor (spre deosebire de droguri) şi este întotdeauna, în mod obiectiv, chiar dacă invizibil, plină de efort (spre deosebire de hipnoză), chiar şi cînd se află, subiectiv, în starea cea mai lipsită de efort şi mai implicată. în cazul relecturii literare sau al lecturii de către re-cititori inveteraţi, efortul de cucerire a dificultăţii poate deveni uneori mai pronunţat (rămînînd totuşi subordonat principiului „muncă pentru joacă"); cînd însă mintea atinge o stare de absorbire totală, ea este angajată într-o lectură comparabilă, prin graţie şi lipsă creatoare de efort, cu inspiraţia artistică. Putem vorbi atunci, legitim, de cititori inspiraţi, ba mai mult, de re-cititori inspiraţi.

O teorie a lecturii ca joacă : Michel Picard

Pornind, ca şi Norman Holland, de la psihanaliză, Michel Picard propune în *La lecture commejeu* o teorie cuprinzătoare a lecturii literare, cu accent pe existenţa jocului pe tot parcursul procesului de lectură. Meritul lui Picard este de a fi reflectat asupra tuturor abordărilor importante ale fenomenului de joacă, deopotrivă la copii şi la adulţi, inclusiv asupra studiilor de antropologie clasică ale unor Huizinga, Benveniste şi Caillois, asupra studiilor non-psihanalitice fundamentale ale lui Jean Piaget *(La Formation du symbole chez l'enfant)* şi Jean Chateau *(L'Enfant et lejeu),* ca şi asupra contribuţiilor psihanalitice

freudiene şi post-freudiene ce se ocupă direct de joacă, precum *Playing and Reality* (1971) de D.W. Winnicott şi *Le Jeu chez l'enfant: Essaipsychanalytique* (1973) de Philippe Gutton. De asemenea, lui Picard îi sunt cunoscute iluminăril[e] procesului de lectură obţinute din perspective metodologice diverse, cu* ar fi teoria receptării a membrilor şcolii de la Konstanz (Wolfgang I[ser]' Hans Robert Jauss), poetica structuralistă şi semiotica literară (Geraf Genette, Iuri Lotman), sociologia literaturii, aşa cum a fost practicată * şcoala de la Bordeaux (R. Escarpit), sociologia lecturii de orientai marxistă a lui Jacques Leenhardt, istoria lecturii (Roger Chartier) i psihanaliza reacţiei literare (Norman Holland).

Poate că cea mai bună cale de a înţelege poziţia proprie a lui Picard referitoare la lectura literară este să-i examinăm reacţia la opera predecesorului său direct, Norman Holland. Chiar dacă recunoaşte caracterul de pionierat al explicării psihanalitice a reacţiei literare de către Holland şi urmează modelul acestuia în cîteva privinţe-cheie, Picard critică ideile centrale avansate de Holland ca fiind „primitive" şi periculos de „subiective". După Picard, în *The Dynamics of Literary Response,* Holland stabileşte o egalitate mult prea directă şi nerafinată între citire şi „mecanismul primitiv al introiecţiei", observaţie critică la care subscriu şi eu *(La Lecture commejeu,* p. 139). Modelul acesta, chiar şi aşa cum a fost ulterior revizuit în *5 Readers Reading* (cu observaţia nouă că reacţiile cititorului sunt „variaţii pe o temă a identităţii" pur individuale), face imposibilă orice abordare „ştiinţifică" a lecturii, întrucît ceea ce este pur individual nu poate constitui obiectul unei ştiinţe. Prin asta, Picard subscrie explicit la severa critică marxizant-sociologică a poziţiei lui Holland - frizînd respingerea directă - formulată de către Jacques Leenhardt şi Pierre Jozsa în *Lire la lecture* (un soi de critică în care, după părerea mea, un tip de reducţionism este pur şi simplu înlocuit cu un altul). Abordarea personală a lui Picard însă rămîne predominant psihanalitică : încercările sale izolate de a folosi instrumentarul marxist al analizei (bunăoară, cînd se ocupă de Flaubert) sunt elementare şi cam banale.

Cele două ţeluri principale pe care *La Lecture commejeu* şi le propune Şi le atinge cu rezultate cam amestecate sunt: mai întîi, să ofere o teorie ludică (opusă celei doar „comunicative") a lecturii şi, în al doilea rînd, să ofere exemple practice de lectură ludic-psihanalitică, în forma unei serii de eseuri critice, botezate „interludii", consacrate unor opere literare individuale de Colette *(La maison de Claudine),* Alexandre Dumas *(Les Trois Mousquetaires),* Roger Vailland *(La Fete),* Jules Verne *(L'Ile myste-[r]'euse),* Stendhal *(Le Rouge et le Noir)* şi Flaubert *(Madame Bovary).* Lista cuprinde atît clasici recunoscuţi ai literaturii, cît şi opere mult mdrăgite de publicul adolescent, ca *Cei trei muşchetari* sau *Insula miste-[r]'oasă.* Principalul cadru de referinţă al cărţii lui Picard este o concepţie [n u]"imă instanţă eclectică despre joacă, noţiune căreia i se dă următoarea [defi]niţie „funcţională" şi „formală" :

Cu priveşte funcţiile sale, joaca [„lejeu"], care este direct legată de *simbo-'zare,* va fi atît *defensivă,* cît şi *constructivă* ; deschizînd accesul la o formă [a]Parte de *dominare* (...), ea va îndeplini un rol *integrator* capital (...). Cît Priveşte formele sale, ea va cuprinde o activitate *absorbitoare* şi *incertă,* [av]înd legături atît cu *fantasmatica,* cît şi cu *realul,* o activitate care ar fi [re]sitnţită *za fictivă,* dar care ar fi totodată dependentă de *reguli.* Aria ei de

cuprindere s-ar întinde (...) de la *joaca* propriu-zisă (excluzînd a o face [D] nebunul) pînă la *joc* (excluzînd *jocul de noroc)* (p. 30).

în centrul argumentaţiei lui Picard, pe tot parcursul cărţii, se află distincţia, putem spune, de fapt, tensiunea dintre *playing* („joacă") [Şj] *games* („jocuri"), termeni folosiţi în engleză. Teoria sa a lecturii ca joacă are de fapt un curs sinuos între aceşti doi poli, căutînd mereu un teren neutru pe care nu-l găseşte, dar fiind mai mult atrasă de joacă, subiect mai potrivit elaborării psihanalitice. *Joaca* se referă la activităţile ludice predominant simbolice, ficţionale şi imaginative într-o manieră dezinhibată inclusiv la „iluzionarea" şi „fantazarea" abundentă. Prin contrast, noţiunea de *jocuri* acoperă activităţile ludice bazate pe reguli, convenţii, coduri, contracte, pacte sau învoieli. Picard vede relaţia *playing/games* în procesul lecturii în felul următor :

Game disciplinează *playing* (...), iar asocierea celor două constituie una dintre caracteristicile fundamentale ale lecturii (...). Dar se întîmplă foarte rar ca nici *playing,*

nici game să nu ajungă într-o poziţie dominantă (...). Huizinga ne previne că „de îndată ce sunt încălcate regulile, universul jocului se prăbuşeşte" ; dacă *playing* ajunge într-o poziţie dominantă, protocolul de lectură rămîne imatur, parţial, fragil, riscînd să se desfacă în orice moment şi să alunece înspre fantazare. Dacă, dimpotrivă, *game* ocupă poziţia dominantă, protocolul de lectură rămîne tot parţial, dar în alt fel: de data asta, lectura se petrece la înălţimea ironiei, a dezmembrării formaliste, a cerebralităţii raţionalizatoare - iar pericolul este ca întregul proces să aibă o eficacitate psihică redusă şi să vireze spre muncă, să alunece în realitate (p. 168).

Această polaritate a protocoalelor de lectură - unul infantil şi iraţional, celălalt adult şi cerebral - îşi are sursa într-o distincţie folosită de majoritatea teoreticienilor ludicului, indiferent de doctrinele, crezurile sau ideologiile la care ar putea subscrie, aşa cum vom vedea numaidecît-Principalul merit al lui Picard este de a fi arătat că distincţia cu pricina, aplicată lecturii, produce rezultate extrem de interesante. Dar, cum devotamentul său faţă de psihanaliză (în special faţă de concepţia lui Winnicott, că joaca este sursa întregii creativităţi) este mai puternic decît hotărîrea sa de a studia jocurile în termenii specifici ai acestora, inclusiv ai protocoalelor mai reflexive ale lecturii efectuate de către adulţi, cele *to^* pătrunzătoare observaţii ale lui Picard se referă predominant la po'u „infantil" al cititului şi fanteziei, la imaginile onirice, simbolizare, narcisism, iluzie şi carte ca jucărie. Mai mult decît atît, pînă şi puţinul P[6] care-l are de spus despre jocuri ori *games* este şi el fundamental psihanali[1]* şi, din această cauză, prost conducător spre înţelegerea logicii interne[3] jocurilor cu reguli, aşa cum i se aplică ea lecturii, mai precis, (re)lecturi[1]

,fel, în ceea ce priveşte absorbirea, Picard nu conteneşte să se refere la aracterul anal", ceea ce ar putea să aibă sens în cadrul unei teorii " Lbanalitice a lecturii, dar ne spune prea puţin despre natura absorbirii în zul recitirii (opusă, bunăoară, implicării emoţionale mai directe) sau despre precondiţiile şi consecinţele absorbirii (a cărei considerare i-ar fi cutut deschide ochii asupra problemei relecturii, pe care abia dacă o pomeneşte). Uneori, remarcile sale par exagerate, ca atunci cînd compară privirea cititorului cu „celebrul şnur" din descrierea făcută de Freud jocului „Fort/Da" (p. 154), sau cînd propune analogii cam strîmbe, caricaturale pentru punctul de vedere psihanalitic : „Concentrarea cititorului", scrie Picard, „care dă chipului său o expresie atît de serioasă, de austeră, de abstractă, de absentă şi în acelaşi timp pătimaşă, seamănă foarte mult cu a unui prunc aşezat pe oliţă" (p. 63). în capitolul „Jocuri literare şi dialectica ludicului", Picard insistă în continuare pe „supradeterminarea anală" esenţială oricărui joc intelectual, inclusiv lecturii (p. 211). Reducţiile de acest gen sunt tipice pentru atitudinea psihanalitică şi, poate, justificate de ţelurile acesteia (teoretice sau practice), dar totalmente irelevante atunci cînd ceea ce ne preocupă este să înţelegem specificul jocurilor de lectură literară. Cît despre jocurile de relectură, mult mai elaborate, Picard nici nu ţine seama de ele, cu excepţia cîtorva referiri, altminteri rituale, la „compulsiunea repetitivă". Previzibil, propriile analize literare ale lui Picard sunt mai interesante cînd discută opere de Alexandre Dumas sau Jules Verne, adică pe clasicii ficţiunilor visătoare adolescentine, decît cînd se concentrează asupra unui roman ca *Madame Bovary* de Flaubert. In acest din urmă caz, Picard simte nevoia să recurgă şi la un alt instrumentar decît al psihanalizei, dar noţiunile semi-digerate de marxism pe care are grijă să le încorporeze în discurs - despre diferenţele de clasă în societatea burgheză - nu produc rezultate convingătoare.

Piaget: între joaca simbolică şi jocurile cu reguli

ta afara perimetrului lecturii, distincţia dintre joacă şi jocurile cu §uli nu este nJcJ JJQU;^ nJcJ iegată în vreun fel de psihanaliză. Roger au'ois, bunăoară, articulează, din perspectiva sa cultural-antropologică r8ă, o dihotomie perfect analogă între voiosul, tumultuosul, turbulentul, Provizatul, potenţial haoticul univers *dinpaidia* (cuvînrul grecesc pentru s Ca celor mici, prin care el desemnează o categorie întreagă de jocuri Mane de fantezie şi vertij) şi lumea intelectuală, organizată şi 'Ph'nată din *luduş* (cuvîntul latinesc pentru joc), în care calculul,

inventivitatea şi ingeniozitatea se numără printre calităţile de bază al$_{e}$ unui jucător bun. *Paidia,* care poate duce la pierderea auto-controlului, *u* forme variate de dezechilibrare şi oboseală, chiar la panică, dacă nu-i este frînată exuberanţa, este „disciplinată" şi chiar „domesticită" de către *luduş,* jocul cu regulament. în acest fel, *paidia* se preschimbă într-o sursă de „creativitate culturală" *(Man, Play, and Games,* p. 33).
Deosebirea dintre joacă şi jocuri este de asemenea frecvent operată şi de către specialiştii în psihologia copilului. Ea ocupă, bunăoară, un loc de frunte în opera lui Jean Piaget, care o elaborează amănunţit şi cu numeroase observaţii, impecabil analizate, în clasicul său studiu dedicat formării funcţiei simbolice la copii, publicat iniţial în 1945 şi tradus în engleză cu titlul *Play, Dreams, and Imitation in Childhood.* Există, după Piaget, trei categorii mari de joacă, în mare corespunzătoare celor trei stadii de dezvoltare (vîrstele 0-4, 4-7, 7-l1) prin care copilul avansează de la dependenţă totală la activitate pe deplin adaptată (muncă). Prima formă de activitate ludică este numită de Piaget „joaca experimentală", o fază senzo-motorie de experimentare ludică ce apare în primele luni de viaţă şi se poate extinde la toată copilăria (luînd forma trîntelor, săriturilor, căţăratului etc), fiind însă de obicei înlocuită complet în cea de-a treia perioadă (7-l1) de o clasă importantă de jocuri cu reguli: întreceri, jocuri cu mingea şi alte sporturi competitive.
Distincţia fundamentală inclusă în concepţia piagetiană a ludicului rămîne însă cea dintre ceea ce el numeşte „joacă simbolică" şi „jocuri cu reguli". în joaca simbolică, tipică grupului de vîrstă 4-7 ani, simbolurile (obiecte, imagini mentale, construcţii imaginare, ficţiuni) sunt folosite ca ustensile pentru asimilarea egocentrică. Joaca simbolică este aşadar înrudită cu visarea sau cu alte tipuri de fantezie, în care formele lunu[1] exterioare sunt folosite numai la proiectarea impresiilor lăuntrice (dorinţe, conflicte), fără nici o încercare de acomodare sau de adaptare la realitate din partea subiectului. Jocurile cu reguli, care pot fi dezvoltate pornii» de la jocuri simbolice mai timpurii (prin organizarea mai coerentă '< simbolurilor, care sunt făcute să semene mai bine cu realitatea, dîndu-li"^{s}^ un caracter competitiv), sunt caracteristice perioadei a treia, a socializai" copilului. Jocurile de acest ultim tip, în formele lor mai evoluate, su° practicate în continuare şi de adulţi. Piaget scrie : „La maturitate, chtf[1] dacă sunt rare exemplele de jocuri experimentale (...) şi de jocuri siifl^ lice (de pildă, spunerea unei poveşti în gînd), jocurile cu reguli rămî[fl]* chiar se dezvoltă toată viaţa (sport, jocuri de cărţi, şah etc). i
apariţiei tîrzii şi a continuării indefinite a jocurilor cu reguli este simplă: ele constituie activitatea ludică a fiinţei socializate" (p.

L

p$_{ar}$ jocurile cu reguli nu abandonează asimilarea pur subiectivă în ego (aceasta rămîne „principiul oricărui joc"), o fac doar mai acceptabilă sau mai legitimă din punct de vedere social. După cum observă Piaget, satisfacţiile aduse de joacă (printre care se numără acum şi posibilitatea de a repurta o victorie personală împotriva adversarilor) „sunt «legitimate» de regulile jocului, prin intermediul cărora competiţia este supusă controlului unei discipline colective, cu un cod de onoare şi *fair play.* De aceea, al treilea şi ultimul tip de joacă nu este incongruent cu ideea de asimilare a realităţii în ego, ci împacă totodată asimilarea ludică de acest fel cu exigenţele reciprocităţii sociale" (p. 168). Reconcilierea dintre egotism şi exigenţele sociale poate fi uşor extinsă ca să cuprindă şi cititul de plăcere (cel puţin acel fel de lectură care, spre deosebire de citirea literaturii pornografice, să zicem, este o activitate aprobată, chiar recomandată de societate).
Explicaţia dată de Piaget închipuirii simbolice la copii - şi simbolismului oniric în general - diferă de a lui Freud, dar este interesant că descrierea funcţională a fenomenelor respective corespunde destul de bine cu observaţiile făcute de fondatorul psihanalizei. Astfel, la Piaget, simbolismul ludic, conştient sau inconştient, îşi are rădăcinile înfipte adînc în ego, în egocentrismul total al copilului mic (noţiune ce aminteşte de noţiunea freudiană a narcisismului). Ceea ce realizează simbolismul acesta, conform spuselor lui Piaget, este plăcuta „asimilare a realităţii în ego şi intensificarea aceleiaşi plăceri prin

controlul imaginar al întregului univers natural şi social" (p. 146). Funcţiile jocului descrise de Piaget sunt de asemenea compatibile cu ideile mai puţin elaborate şi mai incidentale ale lui Freud. Joaca simbolică, demonstrează Piaget, oferă plăcerea d) «compensaţiei" sau a împlinirii dorinţelor („corectarea realităţii" cu [a]Jutorul închipuirii); (2) *catharsis* (ca în cazul uneia dintre fiicele sale, [de] patru ani şi două luni, „care nu îndrăznea să se ducă singură pînă la Şopronul vecin, unde nişte copii jucau teatru. Aşa că şi-a organizat, cu Păpuşile ei, un mare joc de-a teatrul, atît drept compensaţie, cît şi ca să ^[ca]Pe de frică" - pp. 132-33); (3) asimilarea sau integrarea unei situaţii . icile şi neplăcute, prin retrăirea ei într-o transpunere simbolică (cum brează următoarea istorioară despre fiica sa, Jacqueline, în vîrstă de ru ani şi şase luni: „Am lovit-o pe J. peste mîini cu o greblă, făcînd-o Pungă. I-am spus că-mi pare tare rău, dînd vina pe stîngăcia mea. La [e]P[u]t, nu m-a crezut (...). Pe urmă a rostit brusc, pe jumătate liniştită: *[e]Şti Jacqueline şi eu sunt tata. Na !* (m-a plesnit peste degete). *Acum SH- V[K]M-ai lovit şi mă doare !* (Am spus.) *lartă-mă, dragă. N-am vrut. [Clt] de stîngaci sunt»* etc. Pe scurt, ea a inversat doar rolurile, repetînd

exact cuvintele mele" - p. 133); (4) combinaţii simbolice anticipati[Ve] (o modalitate de a accepta sfaturi sau porunci anticipînd, la modul simbolic, ce ar urma dacă nu li s-ar da curs).

Principala diferenţă de ordin filozofic dintre Piaget şi Freud constă în[n] preferinţa celui dintîi pentru abordarea minţii omeneşti dintr-o perspectivă dinamic-evoluţionistă mai strictă, în contradicţie cu ferma credinţă a lui Freud - în ciuda binecunoscutului său accent pe dezvoltare - că structurile mentale profunde sunt permanente şi că numai înfăţişarea lor este afectată de schimbare („Niciodată nu putem renunţa la ceva; nu facem decît să schimbăm un lucru cu altul"). Pentru Piaget, fazele dezvoltării sunt esenţialmente tranzitorii, în sensul că majoritatea achiziţiilor dintr-o fază timpurie de dezvoltare sunt supuse unei legi a involuţiei, o dată ce funcţiile lor sunt îndeplinite la un nivel operaţional mai înalt (deplin socializat) de către achiziţiile unei faze mai tîrzii. Astfel, joaca simbolică a copiilor este înlocuită treptat de jocuri cu reguli, socializate, şi nu supravieţuiesc din ea decît elemente puţine şi nesemnificative. Nimic n-ar putea fi mai departe de adevărul adînc şi ascuns, aşa cum îl concepeau Freud şi psihanaliştii. Mintea nu renunţă niciodată la nimic : va recurge la felurite stratageme, travestiuri, substituiri şi şarade, numai să nu piardă „recolta de plăcere" culeasă devreme în copilărie.

Este evidentă dificultatea de a aplica lecturii un model piagetian de joacă simbolică, deosebit de jocul cu regulament (ambele tipuri fiind la fel de relevante, de fapt indispensabile pentru o teorie psihologică a lecturii ca joacă): în modelul de dezvoltare al lui Piaget, joaca simbolică este înlocuită treptat de jocurile mai elevate, operaţionale, cu reguli. D[ar] dimensiunea simbolică (imaginală, imaginativă, fabulatorie) a lecturii şi relecturii literare este mult prea evidentă pentru a fi ignorată. De fap'> tocmai această dimensiune deosebeşte lectura de cele două varietăţi de jocuri adulte cu reguli despre care vorbeşte Piaget: jocuri care oferă, P[e] lîngă plăcuta posibilitate de a cîştiga, şi satisfacţie senzo-motorie (sp°[r]' turile), sau satisfacţii intelectuale (jocurile de tip şah). (Plăcerea *asista[r]"* la jocuri şi satisfacţiile vicariante pe care le poate produce privitul lor n[u]' interesează.) Lectura literară implicată, chiar dacă este considerată uflr cu reguli, ar conţine prea multă confabulaţie, prea multe elemente pi imature, simbolic-imaginativ-imitative, ca să intre în definiţia i a vîrstei adulte.

•

Acest lucru poate explica din ce cauză mulţi critici contemp[0]' interesaţi de psihologia reacţiei literare, în special de elementul l[u] (fictiv) al reacţiei literare, demonstrează că au o preferinţă netă p[en] -modelul psihanalitic în care copilul din noi, jucătorul simbolic, con° t[13]

[s]ă existe în interiorul personalităţii noastre de adult şi să fie activ, în diferite, adeseori complet neaşteptate ipostaze. Modelul acesta ne poate ajuta să înţelegem anumite aspecte sau tipuri de lectură, dar ne spune prea puţin, de nu cumva nimic despre absorbirea noastră în jocurile cu reguli si despre polul ludic (guvernat de reguli) al lecturii şi relecturii, care este posibil să excludă implicarea, dar de multe ori coexistă cu

ea, ba uneori chiar conduce la ea. Piaget ne ajută să identificăm diferenţele evolutive dintre joaca simbolică şi jocurile cu reguli, dar analiza sa nu se referă şi la joaca sau la jocurile literare de diferite tipuri, autorul însuşi avînd de spus prea puţine lucruri despre fenomenul lecturii, literare sau neliterare. Pentru a înţelege relaţia complexă dintre joacă şi literatură, inclusiv (re)lectura literară, trebuie să analizăm atît joaca, cît şi literatura, ca structuri din cadrul unui sistem de comunicare şi să caracterizăm locul special ocupat de ele în acest sistem, loc definit - cum se va vedea - de noţiunea de ficţionalitate.

Doisprezece
Ficţionalitatea

Ficţionalitatea şi realitatea

Din punct de vedere filozofic, diferenţa dintre operele literare şi orice alt text a fost deseori exprimată cu ajutorul conceptului larg de poezie sau „ficţionalitate", opus referinţelor serioase sau pragmatice. Tradiţia identificării poeziei cu ficţiunea merge înapoi pînă la Platon, care-l considera (blamîndu-l) pe poet un născocitor şi colportor de ficţiuni lipsite de realitate, adică de minciuni. Dar ficţiunile poetice ca ficţiuni (fabule, mituri, povestiri eroice sau comice, născociri, fantezii şi alte soiuri de minciuni frumoase) au fost, tot prin tradiţie, şi apărate, de pe poziţii foarte diferite, atît de filozofi, cit şi de poeţi. Aristotel, bunăoară, era de părere că ficţiunile poetice, spre deosebire de cronicile istorice, limitate doar la ceea ce s-a întîmplat cu adevărat, exprimă ceea ce *s-ar putea* întîmpla, adică ceea ce este probabil sau posibil. Prin urmare, poezia este mai „universală" şi mai „filozofică" decît istoria *(Poetica,* 9.3).

în perioada Renaşterii, reexaminînd distincţia dintre istorie şi poezie în lumina reînnoitelor acuzaţii moralizatoare (de sorginte platonică, augusti-niană sau, mai aproape de casă, puritană) că poeţii ar fi nişte mincinoşii Sir Philip Sidney a întors pe dos argumentul, în defavoarea inamici^ poeziei, susţinînd că, de fapt, este foarte probabil ca adevăraţii mincinos[1] să fie istoricii, în timp ce poeţii nu pot minţi, pur şi simplu fiindcă ei [n] afirmă nimic:

în ce-l priveşte acum pe poet, el nu afirmă nimic şi deci nu minte nici°"[a] Căci, după cîte înţeleg eu, a minţi înseamnă a afirma că este adevărat ceva este fals ; astfel că (...) artiştii ceilalţi şi mai ales istoricul, făcînd numer°[a]' afirmaţii, pot, în conştiinţele ceţoase ale oamenilor, numai cu greu să ocole*

minciuna. Poetul însă (cum am spus şi mai înainte) nu afirmă niciodată (...). Şi deci, deşi povesteşte întîmpîări neadevărate, totuşi, întrucît nu le spune ca adevărate, el nu minte (...). Ce copil e acela care, venind la teatru şi văzînd *Ţeba* scris cu litere mari pe o uşă veche, crede că aceea este Teba? Dacă oamenii, deci, ar putea ajunge la vîrsta copilăriei să afle că personajele şi acţiunile descrise de poeţi nu sunt decît imagini a ceea ce trebuie să fie şi nu povestiri despre ceea ce a fost, atunci n-ar mai învinui de minciună întîmplările scrise nu afirmativ, ci alegoric sau figurat (...). Astfel în poezie, urmărind doar ficţiunea, se va folosi naraţiunea numai ca subiect de bază de domeniul închipuirii, al unei invenţii profitabile *{A Defence of Poetry,* p. 53*).

Filozofii moderni, aparţinînd şcolii lingvistic-analitice, au tratat ficţionalitatea ca pe un caz de referinţă „goală" (adică o referinţă la lucruri inexistente în afara limbii). Acest concept, în accepţiunea sa cea mai largă, nu este foarte diferit de opinia lui Sidney că poezia constă din enunţuri ficţionale ce nu-şi revendică nici un fel de adevăr, neputînd fi considerate prin urmare nici adevărate, nici false. Examinat însă dintr-un unghi de vedere logic-ontologic modern (inclusiv din unghiul semanticii lumilor posibile, al contrafactualităţii şi al teoriilor despre crearea lumilor), statutul entităţilor ficţionale dezvăluie noi complexităţi şi paradoxuri.

Să ne gîndim un moment la pasionantele probleme logice puse de numele fictive, această sub-clasă a aşa-zişilor termeni singulari goi de sens, dintre care cele mai la îndemînă şi fascinante sunt ale personajelor literare : Don Quijote, David Copperfield, Arma Karenina, Emma Bovary. 0 parte din problemele de acest gen, în special cele

legate de enunţurile existenţiale singulare (de tipul: Don Quijote există), sau de enunţurile [e]xistenţiale singulare negative (Don Quijote nu există) sunt examinate cu Pătrundere de Gareth Evans în *The Varieties of Reference* (1982). Enunţurile de acest tip pot fi (ficţional) adevărate, în cadrul jocurilor de-a "Ce-ar fi dacă" *(make-believe),* dacă suntem gata *să pretindem* că lucrurile [su]nt aşa cum par să fie sau aşa cum ne sunt prezentate, ori, mai precis, "[a]Şa cum informaţiile de care avem parte cu toţii le prezintă ca fiind" IP- 359)[1]. Evans observă că, în general, jocurile de-a „ce-ar fi dacă" ^[c]«iar şi î[n] formele lor sofisticate, precum reprezentaţiile scenice, filmele, °nianele) „exploatează caracteristica fundamentală a sistemului informa-[!]°nal, anume că stările informaţionale sunt independente de credinţă",

[au]gînd că „povestitorul pretinde că ne povesteşte (informează) despre

fhilip Sidney, *întru apărarea poeziei,* în volumul *Astrophel şi Stella,* cuvînt [ln]ainte, note şi traducere de Tudor Gheorghe, Bucureşti, Editura Univers, 1980, [p]P- 185-86.

unele lucruri (...). Noi, ascultîndu-l, suntem dispuşi să prelungim pretacători (...): ne prefacem că ni s-au spus aceste lucruri (că le ştim din mărturii)» (p. 359). Cu alte cuvinte, suntem înclinaţi să luăm evenimentele narat (ficţionale sau non-ficţionale) ca şi cum naratorul ar depune mărturj despre ele. (Dacă naratorul diferă de autor, avem două mărturii distincte | Avem tendinţa de a judeca evenimentele narate pe baza „credibilităţii" naratorului-martor, credibilitate stabilită pe parcursul relatării înseşi (î[n] funcţie de plauzibilitate şi consecvenţă internă), întrucît orice verificare din afară ar fi nu doar imposibilă, ci şi irelevantă, date fiind regulile tacite ale jocului narativ-ficţional. Prin urmare, din punct de vedere semantic, textul literar este alcătuit din propoziţii ce nu s-a urmărit să se refere la lumea reală (empirică) nici măcar atunci cînd dau impresia că se referă la ea şi care, în consecinţă, nu pot fi nici adevărate, nici false.

Ficţionalitatea este adeseori subliniată semantic în însuşi textul ficţional, prin indicaţii generice specifice sau subînţelese, cum ar fi „roman", „nuvelă", „comedie" sau „tragedie". Există numeroase alte semnale ale ficţionalităţii - unele total lipsite de ambiguitate (bunăoară, formula de început „A fost odată ca niciodată"), altele mai sofisticate, ambigue, indirecte şi jucăuş-înşelătoare (forme de auto-reflexivitate ficţională, prin care ficţiunile îşi comentează propria natură ficţională, în literatura modernistă sau postmodernistă; sau chiar negări ale ficţionalităţii, menite să funcţioneze tocmai ca semne ale ei). Din punct de vedere pragmatic, textul literar este înţeles corect arunci cînd caracterul ficţional îi este recunoscut ca atare. Cînd ficţiunea este luată drept realitate, reacţia este percepută de obicei drept inadecvată şi comică, precum în celebrul episod în care Don Quijote intervine în spectacolul de marionete al meşterului Pedro ca să-i apere pe cei doi fugari, Don Gaiferos şi Sefiora Melisendra, de urmăritorii mauri: „N-o să îngădui defel ca atîta vreme cît eu trăiesc şi de faţă cu mine să se facă silnicie unui atît de viteaz cavaler şi unui îndrăgostit atît de îndrăzneţ ca Don Gaiferos! Opriţi-vă, lepădături ce sunteţi, nu mai goniţi şi prigoniţi. Iar de nu, înseamnă că aveţi să vă măsuraţi cu mine ! Zis şi făcut; scoase spada din teacă, ajunse, dintr-un salt, lîngă dulap, fierbînd de o nemaivăzută mîniŞ' şi începu să care o ploaie de izbituri asupra întregii păgînităţi de păpuşi---" •

Situaţia opusă, cînd o realitate este înrămată ficţional sau un te*[f] referenţial - o evocare istorică, o descriere geografică, o mărturie- ° ştire, o scrisoare - este citit ca şi cînd ar fi ficţiune, pare să fie mai put[iD]

* Cervantes, *Don Quijote,* trad. de Edgar Papu, voi. III, Bucureşti, Editura *V*[eVI]Literatură, BPT, 1969, pp. 298-99.

nadecvată, în afară de cazul că urmează consecinţe practice nedorite. Un xemphi ar putea fi lectura în cheie ficţională, sau „als ob", a unei crisori, cu rezultatul că nu sunt luate măsurile de rigoare faţă de o ameninţare, un avertisment sau o cerere de ajutor conţinute de misiva [res]pectivă. însă o epistolă compusă, să zicem, în secolul al XVIII-lea sau al XlX-lea - ai cărei expeditor şi destinatar sunt de mult oale şi ulcele -poate fi citită perfect de bine în cheie ficţională sau de dragul conţinutului ei narativ, iar nu pentru valoarea ei de document istoric, valoare determinată cu ajutorul instrumentarului şi metodelor istoricismului critic.

De regulă, dacă un text referenţial (non-ficţional) posedă un caracter narativ puternic, şi dacă nu-l implică personal pe cititor, lectura ficţională şi cea non-ficţională devin

aproape nediferenţiabile. Simpla forţă narativă, exploatată de un povestitor talentat (care face ca naraţiunea să fie plină de surprize şi de suspens), este cea care dă lecturii unui text febrilitate, amplifîcîndu-ne curiozitatea, atenţia şi implicarea emoţională. Cu alte cuvinte, o naraţiune non-ficţională (o ştire din ziar sau o biografie, să zicem) poate deveni punctul de pornire pentru un joc de-a închipuirea sau pentru o reconstituire imaginată, la fel de legitim ca o naraţiune direct ficţională. De fapt, nu o dată ficţionalul şi non-ficţionalul coincid în „als ob"-ul înţelegerii imaginative, care poate pretinde, în varii proporţii şi combinaţii, ficţionalizarea non-ficţionalului şi raz/-izarea (mentală) a ficţionalului, adică tratarea lui drept realitate.

Ficţionalitatea jocului

Mulţi teoreticieni contemporani (formalişti, structuralişti, textualişti) au tendinţa de a ignora elementul ludic prezent atît în generarea, cît şi în receptarea ficţiunii, inclusiv în cazul tocmai descris de mine, cînd diferenţele dintre ficţiune şi non-ficţiune sunt voalate pe timpul unei lecturi Ca Ptivante. Explicaţia acestei orbiri teoretice faţă de dimensiunea ludică a 'extelor ficţionale (ca şi faţă de dimensiunea potenţial jucăuşă sau închi-Puită a oricărui text narativ) s-ar putea găsi în preferinţa formalist-■structuralîştilor pentru un model pur comunicaţional al procesului literar, m°del care nu poate da seama în mod satisfăcător de semnalele meta-c°°municative ce încadrează comportamentul ludic sau modalităţile ludice e exprimare.

să nu ne surprindă aşadar faptul că legătura dintre metacomunicativ şi lcîional a fost propusă şi elaborată mai ales în afara domeniului studiilor lterare. O primă contribuţie, cu adevărat esenţială, la definirea statutului

jocului ca ficţiune este eseul din 1955 al lui Gregory Bateson *A Theory Play and Fantasy,* retipărit în *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Batesn a ajuns la concepţia că joaca este o activitate încadrată de mesaj metacomunicative (de tipul „acum ne jucăm") ca rezultat al observaţiji0r făcute la Grădina Zoologică Fleischhacker din San Francisco:

Fenomenul întîlnit de mine la grădina zoologică este cunoscut tuturor: ani văzut două maimuţe tinere care *se jucau,* adică erau angajate într-o secvenţă interactivă ale cărei unităţi de acţiune sau semnale erau asemănătoare, dar nu identice, cu acţiunile de luptă. Era evident, pînă şi pentru observatorul uman că pentru maimuţele participante aceasta era o stare de „non-combat". Dar acest fenomen, jocul, nu putea să apară decît cu condiţia ca organismele participante să fie capabile de un grad oarecare de metacomunicare, adică să poată schimba între ele semnale care să poarte mesajul „Acum ne jucăm" (p. 179).

Comunicarea verbală umană, infinit mai complexă, fireşte, operează la diferite niveluri de abstracţie, putînd fi reprezentată, schematic, ca desfăşurîndu-se între un pol metalingvistic, în care subiectul discursului îl constituie limba însăşi (exemplul lui Bateson: „Sunetul verbal «pisică» reprezintă orice membru al unei anumite clase de obiecte") şi un pol metacomunicativ, în care subiectul discursului este situaţia comunica-ţională dată, „relaţia dintre vorbitori", şi felul în care trebuie interpretat mesajul (de exemplu: „Ţi-am spus pe un ton prietenesc unde să găseşti pisica", sau „Acum ne jucăm"). La jumătatea drumului între metalingvistic şi metacomunicativ se află „nivelul denotativ aparent simplu" („Pisica-i pe carpetă") (p. 178). Rădăcinile comunicării denotative, ca şi ale celei metalingvistice şi metacomunicative, se întind înapoi pînă la stadiul pre-uman şi pre-verbal de evoluţie. Joaca (şi alte tipuri de comportament structural înrudite cu ea, ca afectările, înşelăciunea, ameninţările) pare a fi constituit un pas important în evoluţia biologică a comunicării. Joaca animalelor ne pune la dispoziţie primul model elementar, bine definit, de fîcţionalitate. într-un paragraf celebru, Bateson vorbeşte despre cîini încăieraţi în joacă (a căror joacă „imită" sau simu-leazâ lupta): „Nu numai că pişcătura jucăuşă a colţilor nu denotă ceea c ar denota muşcătura căreia i se substituie, ci, în plus, *muşcătura însal[l] estefîcţională.* Nu numai că animalele care se joacă nu iau în serios ceea ce spun, dar ele şi comunică de obicei ceva ce nu există. La nivel urna[11]' acest lucru duce la o mare varietate de complicaţii şi inversări în domenii" jocului, fanteziei şi artei" (p. 182, sublinierea mea, M.C.).

în centrul concepţiei lui Bateson despre joacă şi în centrul un concepte înrudite, precum comportamentul ritual sau cel înşelător, se a

Hstincţ dintre literalitate (seriozitate, acţiune responsabilă, „a face ceea spui") şi non-literalitate (neseriozitate, prefăcătorie, fîcţionalitate, „a
nune una şi a face alta"). Dihotomia implicită aici, dintre realitate şi fîcţionalitate, este, desigur, pur funcţională şi nu implică nici un fel de asumpţii metafizice. Trebuie să considerăm „reală" sau „literală" intenţia serioasă din spatele a ceea ce este spus sau făcut într-o situaţie sau un cadru specific (o muşcătură reală este o muşcătură reală, o insultă reală este o insultă reală). Trebuie să considerăm „ludic", „non-literal" sau ficţional" ceea ce mimează, simulează sau se aseamănă cu un mesaj verbal sau non-verbal potenţial serios, fără ca intenţia să existe (o ciupitură jucăuşă este o muşcătură ficţională; o insultă glumeaţă este o insultă ficţională care nu vrea să jignească).

Cadre, roluri şi limite ale jocului

Folosindu-se de articolul lui Bateson (în special de conceptul acestuia de cadru ca mesaj metacomunicativ), precum şi de unele constatări făcute de William James (capitolul „Perceperea realităţii" din *Principles of Psychology),* de descoperiri din domeniul fenomenologiei (Alfred Schutz, *On Multiple Realities),* al logicii şi teoriei actelor de vorbire (R. Carnap, W. Quine, J.L. Austin, John Searle), al sociolingvisticii şi din alte domenii de cercetare a comunicării, Erving Goffman ne oferă o sociologie comprehensivă a „organizării experienţei" în funcţie de „cadre" Şi „chei", inclusiv cruciala încadrare a jocului. Această încadrare se aplică unei mari varietăţi de activităţi şi atitudini, de la prefăcătorie şi glumă la interpretarea de roluri, la angrenarea în jocuri periculoase de suspiciune şi interacţiune strategică, cum ar fi partidele de dezinformare Şi demascare din cadrul operaţiilor secrete sau ale spionajului, în care 'ndicii falşi sunt folosiţi din plin şi din plin asumaţi[2].

In introducerea la lucrarea sa *Frame Analysis* (1974), Goffman ne esluşeşte că prin „cadre" el înţelege cadrele de referinţă primare pe care le pune la dispoziţie societatea „pentru a da sens evenimentelor" sau, mai precis, pentru a da sens unor şiruri sau „fîşii" de evenimente ori enţe de întîmplări, reale sau fictive, văzute din perspectiva celor Plicaţi subiectiv în susţinerea interesului faţă de ele" (p. 10). Evident, drele acestea au o valoare „metacomunicativă". Metaforic vorbind, ele Permit să „citim" şi să „recitim" fîşiile de evenimente, în funcţie de orile şi modulaţiile comunicative şi metacomunicative pe care le pot ne sau se crede că le conţin, interpretul aflîndu-se întotdeauna în

situaţia de a decide dacă şi cînd să creadă sau să nu creadă un mesaj sau pur şi simplu, să nu-l ia în serios.

Un astfel de cadru este „cadrul teatral", a cărui importanţă deosebită rezultă din faptul că, aşa cum scrie Goffman, „limbajul teatrului a ajum să fie adînc întipărit în sociologia din care *[Frame Analysis]* derivă" (p. 124). Cadrul teatral conţine marea varietate a reprezentaţiilor, de la spectacolele finisate, de pe scenă, la repetiţiile generale, de la meciurile sportive Ia felurite alte întreceri (parade de vînătoare, lupte libere) şi (je la ceremoniile personale (nunţi sau înmormîntări) la orice activităţi sociale ce pun în evidenţă elemente dramatice, necesitînd, în mod tipic, privitori, sau cel puţin permiţînd prezenţa acestora (de exemplu, interviurile pentru angajare, unde cei ce conduc interviul devin şi spectatori). Chiar de la început *(The Presentation of Seif in Everyday Life,* 1959), sociologia lui Goffman a folosit un model dramatical, sugerînd că, în diferitele tipuri de interacţiuni sociale în care ne angajăm zilnic, cu toţii jucăm, tot timpul, roluri: acasă (consort, părinte, copil), la şcoală (profesor, elev), la lucru (angajator, muncitor, consultant).

Discutînd joaca, Goffman se referă, natural, la Bateson, dar şi la cercetări mai recente asupra subiectului, în special la cercetări despre joaca la animale (P.A. Jewel şi Caroline Loizos, Konrad Lorenz, W.H. Thorpe). Vorbind despre „regulile" respectate de animale cînd transformă acţiunea serioasă în hîrjoană, Goffman scoate în evidenţă cîteva dintre caracteristicile cele mai generale ale jocului. O regula fundamentală este că „actul ludic este performat de aşa manieră încît funcţia sa obişnuită nu se realizează" (p. 41), ca în cazul bătăilor în joacă, în care, pentru a asigura continuarea jocului şi a cerinţelor acestuia, „participantul mai puternic şi mai competent se înfrînează el însuşi în

suficientă măsură ca să poată fi partenerul celui mai slab şi mai nepriceput". Alte reguli fundamentale derivă din principiul „schimbului de roluri (...) care duce la dinamitarea ordinii dominatoare instaurate printre jucători cînd activităţile se execută literalmente" (p. 43).

Psihologii ludicului au identificat tiparuri asemănătoare de non--literalitate, interpretare şi schimb de roluri şi la copii, inclusiv la bebeluşi şi ţînci, care se joacă numai acasă, cu părinţii. Astfel, psihologul David Cohen, în *The Development of Play* (1987), o carte bazată parţial ftf observarea propriilor săi copii, observă extraordinara varietate şi cornp'[e]' xitate a ceea ce nu par a fi decît foarte simple jocuri de prefăcătorie, " la *bau-bau* la imitaţie şi interpretarea de roluri (p. 117).

Şi pe Goffman, şi pe Cohen îi interesează limitele jocului, <" perspective diferite. Pretinsele bătăi pot degenera în încăierări autentic'

să provoace dureri şi frustrări reale. Pe de altă parte, unele secvenţe , [ac]ţiune reală pot fi prezentate drept jocuri sau glume, neprovocînd nici ripostă. Cum notează Cohen, copiii „pot scăpa nepedepsiţi după ştren-oăriile comise, prefăcîndu-le în joc. Dacă te «joci» de-a pişicherul, este niai puţ"[1] probabil că vei fi admonestat" (p. 117). Există întotdeauna nuanţe şi nenumărate posibilităţi de a păcăli (inclusiv amăgirea de sine). Diversele necazuri ce se pot ivi pe timpul încadrării se pot datora unui număr mare de cauze, de la ambiguitatea inerentă (intenţionată sau neintenţionată) a unor mesaje, la erorile comise de încadrator sau de „cititor".

în categoria centrală a ludicului - închipuirea - există întotdeauna anumite condiţii neformulate, dar precise, care trebuie respectate pentru a evita ruperea cadrului şi intervenţia consideraţiilor practice şi a reacţiilor serioase (posibil violente). Goffman analizează cîteva cazuri grăitoare din viaţa socială, ca bancurile şi comportarea glumeaţă. Fireşte, bancurile şi renghiurile trebuie luate drept joacă (sau ficţionalitate), dar există limite dincolo de care glumele devin jigniri ori chiar insulte. Goffman scrie: „între apropiaţi, se vor lansa apeluri la «gust»; nu e frumos să dai în vileag anumite aspecte din viaţa prietenilor. în jocul «de-a duzinile», jucat de tinerii negri din mediul urban, se consideră că afirmaţiile despre părintele unuia dintre jucători demonstrează doar hazul celui ce insultă, nu şi trăsăturile respectivului părinte - de aceea, ele pot fi de o obscenitate splendidă. Dar unei insulte în aparenţă blînde, care s-ar întîmpla să se refere la trăsături cunoscute ale respectivului părinte, i s-ar atribui o altfel de relevanţă şi ar înceta să mai fie neserioasă" (pp. 49-50)[3]. Jocul „de-a duzinile", în care partenerii schimbă între ei insulte, în contextul ludic al inventivităţii obscene, oferă o paralelă socială interesantă cu unele întrebuinţări literare ale ficţionalităţii. Ficţionalitatea, în măsura în care constituie un spaţiu imaginar ludic şi ritualistic, a permis, prin tradiţie, poeţilor [s]ă se ocupe pe faţă de subiecte, teme şi imagini altminteri interzise.

Cazul parodiei sau al ficţionalităţii comice ne poate furniza nenumărate temple. în Evul Mediu şi Renaştere, tradiţiile eroi-comice, burleşti şi [ar]g carnavaleşti autorizau, în cadrul culturii creştine a societăţii europene, °rme de umor necuviincios sau chiar blasfematoriu, care, în acele vremi, [r] fi fost de neconceput în afara domeniului protejat al jocului/ficţiune. în [arte]a sa despre Rabelais, Mihail Bahtin dă multe exemple din cultura Populară medievală a burlescului şi carnavalescului, în centrul cărora este P asat rîsul. Rîsul, scrie Bahtin, „era la fel de universal ca şi seriozitatea ■"••)• Era, cum s-ar spune, (...) cea de-a doua revelare a lumii prin joc" *Rablis and His World,* p. 84). Totul putea deveni subiect de parodie, v simbolurile cele mai sacre şi mai respectate ale bisericii oficiale.

„Parodia juca un joc absolut neînfrînat (...)• în special în secolul al Xl-lea, parodia a absorbit în jocul ei toate temele educaţiei şi cultui[u] oficial" (p. 85). Astfel, existau parodii după rugăciuni, inclusiv dună Tatăl Nostru şi Ave Măria, nefiind cruţate nici măcar liturghiile sau Evangheliile (ca în „Liturghia beţivilor", „Liturghia cartoforilor" sau „Evanghelia după bani a unui student parizian").

Asemenea exemple de dezordine cu voia ocîrmuirii, de transgresare (fîcţională) autorizată sau de răsturnare permisă a convenţiilor sociale se produc în perioade de timp strict limitate (la ocazii festive, precum carnavalul Mardi Gras, dinainte de lăsata

secului), în locuri precizate (parăzile carnavaleşti îşi au spaţiul lor public determinat; reprezentaţiile teatrale se ţin pe scenă) şi se supun regulilor implicite ale jocului. Chiar şi aşa, ludicul şi ficţionalitatea nu sunt lipsite de riscuri, direct proporţionale cu suspiciunile grave pe care le pot provoca. Datorită ambiguităţii lor inevitabile, precarităţii actelor imitative, confuziilor premeditate sau nepremeditate pe care le pot crea, abilităţii lor de a induce în eroare, enunţurile ficţionale pot fi luate întotdeauna în serios, fie pentru ceea ce pretind că relevă, fie pentru ceea ce ascund. Mai mult, ele sunt folosite uneori, sub acoperirea jocului - în mod duplicitar, ingenios, plin de resurse - în anumite scopuri secrete serioase : bunăoară, în cazul criticării politice indirecte a unui regim totalitar prin intermediul ficţiunii.

Citirea, recitirea şi jocurile „ als ob"

Am schiţat cîteva dintre modalităţile prin care joaca şi ficţiunea se implică reciproc şi - mai important - sunt similar încadrate, în contrast cu acţiuni sau comunicări „reale", care se referă la stări de lucruri din lumea „reală". De asemenea, am încercat să arăt că joaca şi ficţiunea, tocmai fiindcă sunt recunoscute ca non-serioase sau non-literale, se bucură, în cadrul limitelor lor (temporale, spaţiale, situaţionale, generice şi stilistice), de unele privilegii care, în mod normal, nu ar fi acordate analogilor lor „serioşi" sau „reali". Privilegiile acestea (nu ţinem deocamdată seama de faptul că şi joaca şi ficţiunea pot fi repudiate dispreţuitor, ca fiind „simplă" joacă şi „simplă" ficţiune) indică şi semnificat[18] culturală specială atribuită de noi acestor modalităţi „als ob" de acţiu" şi de comunicare. Am menţionat în trecere ideile lui Gareth Evans despre referiri[3] ficţională şi adevăr şi despre rolul pe care-l joacă ele în a face ca jocuri" de-a „ce-ar-fi-dacă", pe care le jucăm cînd citim proză, să devină posibil

ţ ultimele trei decenii, filozofii analitici (Kendall Walton, David K. Lewis. Gareth Evans) şi teoreticienii literari (Thomas Pavel) au publicat lucrări interesante despre ficţionalitate şi formele de adevăr din lumile ficţionale. Pentru scopul urmărit acum (acela de a determina elementul ludic din citire şi recitire), este suficient să mă concentrez asupra rezolvării pe care o poate da metoda analitică problemei descrise de Kendall Walton drept „chestiunea fundamentală: de ce şi în ce fel este ficţiunea importantă?" *(Fearing Fictions,* p. 24)[4].

Articolul *Fearing Fictions* al lui Walton este foarte relevant pentru noi. El se ocupă, convingător, nu numai de implicaţiile largi ale capacităţii noastre de a pătrunde în lumile ficţionale şi de a fi prezenţi în ele în închipuire, ci şi de dorinţa şi abilitatea noastră de a reciti anumite ficţiuni sau de a rejuca unele jocuri de citire şi recitire cu un entuziasm neabătut, chiar dacă ştim cum se sfîrşesc. Teza principală a teoriei despre lumile ficţionale a lui Walton este că acestea sunt lumi în care suntem atraşi să jucăm jocuri ale închipuirii pentru că ne dau posibilitatea să trăim pe pielea noastră o gamă mare de emoţii care sunt *adevărate în închipuire.*

„Charles", jucătorul născocit de Walton ca să-şi exemplifice cu el teoria, priveşte „un film de groază despre un cumplit mîl verde. Se chirceşte în scaun, pe măsură ce mîzga înaintează spre Pămînt (...). Scoate un ţipăt şi se încleştează cu disperare de scaun. Ulterior, încă tremurînd, mărturiseşte că a fost «îngrozit» de mîlul verde. Oare *chiar a fost!"* (p. 5) Răspunsul, întărit de alte cîteva exemple (provenite din jocurile copiilor, situaţii teatrale şi literatură), este că lui Charles îi este teamă în închipuire, adică „el participă la un joc al imaginarului în care se foloseşte ca suport de imaginile de pe ecran" (p. 13). Pe scurt, devine un actor care se joacă pe el însuşi în situaţia închipuită prezentată în film.

Aceasta înseamnă că, în măsura în care ne recunoaştem în astfel de exemple, trebuie să fim înzestraţi cu abilitatea de a ne portretiza pe noi wişine ca actori în rolul propriei noastre fiinţe - dar şi al altor fiinţe -f'ind astfel capabili să devenim locuitori ai lumilor ficţionale, în care se P°t întîmpla, imaginar, tot felul de lucruri care să ne afecteze direct. Abordarea lui Walton aduce, din sfera neaşteptată a filozofiei analitice, o [c]°nfirmare a tezei pe care am susţinut-o tot timpul, mai ales pe temeiuri Psihologice, că cititul angrenează mecanisme mentale active şi în visarea .[u] °chii deschişi şi în diferitele forme (mai simple sau mai dezvoltate) ale J°cului simbolic (inclusiv jocul pe roluri). Este îmbucurător faptul că [e]°°ria lui Walton ne duce înapoi pînă la conceptul aristotelic de *mimesis,* interpretat ca un imaginar imitativ, şi pînă la cel de *catharsis,* adică [PUr]garea sufletului de sentimente rele înmagazinate, prin trăirea emoţiilor,

tipice tragicului, de teamă şi milă. Filiera aristotelică este subliniată de bun început, prin *motto* (luat din capitolul 14 al *Poeticii),* care ne su$_{B}$[a] reză modul sau „cheia" în care să parcurgem întregul articol, iar cât sfîrşit este reîntărită prin aluzia directă la purgarea de tensiunile emo ţionale, ca rezultat al participării la jocurile „als ob". Aşa cum seri Walton, „O mare parte a valorii visării, fantazării şi închipuirii depinde la modul absolut, de posibilitatea de a crede că te afli într-o l$_{Ume}$ ficţională. Cred că prin confruntarea ficţională cu anumite situaţii, n$_{r}$j$_{n}$ angajarea în diferite activităţi şi prin faptul că are sau îşi exprimă anumite sentimente, visătorul, fantastul sau jucătorul reuşeşte să se reconcilieze cu sentimentele sale proprii - le descoperă, învaţă să le accepte, se curăţă de ele sau ceva asemănător" (p. 24).
Teoria lui Walton ne oferă o explicaţie elegantă despre modul în care unele opere literare sau artistice pot supravieţui după multiple relecturi, revizionări sau reaudiţii. Ca să folosim numai unul dintre exemplele sale, un re-cititor al *Aventurilor lui Tom Sawyer* poate deveni la fel de îngrijorat de faptul că Tom şi Becky s-au rătăcit în peşteră ca şi cel ce citeşte romanul pentru întîia oară. Fireşte, re-cititorul ştie ce se va întîmpla, dar, angajîndu-se din nou în acelaşi joc al imaginaţiei, se poate preface, de dragul de a-l juca satisfăcător şi cu bune rezultate, că nu ştie mai multe despre episodul cu Tom şi Becky în peşteră decît la prima lectură. Nesiguranţa lui Tom şi a lui Becky este molipsitoare şi-l contaminează şi pe cititor, o dată ce a reuşit să se implice în situaţia ficţională. Cu alte cuvinte, cel ce parcurge o naraţiune captivantă este în stare să producă o nesiguranţă închipuită, deosebită de orice alt tip de nesiguranţă, care îl ajută să trăiască sentimente de excitaţie şi suspens pe măsură ce povestea înaintează, episod după episod.
Totodată, re-cititorul care re-joacă un joc „als ob" cu care s-a delectat cîndva copios („realist", „fantastic" sau de ambele feluri) trăieşte un sentiment de siguranţă subtil satisfăcător, bine descris de Georges Perec în *W ou le souvenir de l'enfance.* Mărturia lui Perec în această direcţie este cu atît mai angajantă, cu cît, ca scriitor, este cunoscut drept un împătimit al jocurilor cu reguli, jocuri care-i impun constrînge[rl] compoziţional-stilistice stricte (bunăoară, să nu folosească deloc **litera** cea mai frecvent întîlnită în franceză, „e", în romanul lipogramati[c] *La disparition).* Vorbind despre recitirea romanelor istorice ale lui Duflias, Perec lărgeşte sfera meditaţiei:
Cuvintele se aflau acolo unde trebuiau să fie, iar cărţile relatau o poveste P care o puteai urmări; le puteai reciti şi, recitindu-le, retrăiai, amplificate " certitudinea că vei reîntîlni cuvintele cunoscute, impresiile pe care le avusese întîia oară. Pentru mine, plăcerea aceasta n-a contenit să existe; nu *cti*[eS]
mult, dar n-am încetat să-i recitesc pe Flaubert şi pe Jules Verne, pe Roussel ; pe Kaftca, pe Leiris şi pe Queneau; recitesc cărţile pe care le iubesc şi ubesc cărţile pe care le recitesc; ele-mi produc de fiecare dată aceeaşi
plăcere, fie că recitesc douăzeci de pagini, trei capitole sau volumul întreg :
$_{0}$ plăcere a complicităţii, a contopirii şi mai ales, în plus, a regăsirii, la sfîrşit,
$_{a}$ sentimentului de înrudire (pp. 142-l43).
Discutînd cazul copilului care ascultă a nu ştiu cîta oară basmul *Jack* ■ *vrejul de fasole,* Walton observă că „rostul ascultării poveştii nu constă doar în a afla despre înfruntarea dintre Jack şi uriaş, ci şi în a juca un joc al imaginarului. Nu poţi afla de fiecare dată cînd asculţi povestea ce fac, în închipuire, Jack şi uriaşul (...). Dar poţi participa de fiecare dată, şi participi, la jocul închipuirii." Acelaşi joc? De fiecare dată pot apărea diferenţe, dar, după Walton, „nevoile emoţionale ale cititorului pot să necesite efectul terapeutic al cîtorva sau al mai multor repetiţii" (p. 27). Eu dau o explicaţie uşor diferită faptului că unui copil îi place să asculte aceeaşi poveste de nenumărate ori. Găsesc că există două elemente în dorinţa de a auzi repetată o poveste favorită: nerăbdarea de a juca un joc „als ob" satisfăcător din punct de vedere emoţional (datorită antrenării anterioare) şi anticiparea unui sentiment de siguranţă, extras mai ales din faptul că nesiguranţa închipuită, necesară ca povestea să fie palpitantă, este independentă de nesiguranţa indubitabil mai reală şi mai angoasantă resimţită la prima audiţie. O astfel de nesiguranţă reală privind modul în care se va sfîrşi o poveste nouă poate fi palpitantă, dar - în special la copiii mici - este şi întrucîtva tulburătoare, chiar înfricoşătoare.
In sfîrşit, a treia explicaţie dată fenomenului recitirii poate fi găsită în ceea ce C.S. Lewis numeşte „efectul ideal de surprindere", opus „şocului surprinderii reale" :
Re-cititorul nu caută surprize reale (care se produc o singură dată), ci un anumit efect de surprindere ideală. Acest lucru a fost adeseori înţeles greşit (••■). în singurul sens care contează,

surpriza funcţionează la fel de bine a douăzecea oară ca şi prima. Ceea ce ne îneîntă este *calitatea* neaşteptatului, nu neaşteptatul ca *fapt.* Ba este chiar mai reuşită a doua oară (...). La prima lectură, nu gustăm povestea din plin. Nu avem relaxarea necesară pentru a-i savura adevăratele frumuseţi decît după ce ne-am astîmpărat curiozitatea, simpla poftă narativă, şi am trimis-o la culcare (...). Copiii sunt perfect conştienţi de acest lucru atunci cînd insistă să li se repete aceeaşi poveste *nereu şi mereu, cu aceleaşi cuvinte. Ei vor să mai trăiască o dată „surpriza" de a descoperi că cea pe care o credeau bunicuţa Scufiţei Roşii este de fapt Pul. Şi e mai plăcut cînd ştii ce vine: neameniţat de şocul surprizei devărate, te poţi ocupa mai bine de efectul intrinsec de surprindere din *Peripeteia {On Stories,* p. 87).

Cît despre re-cititorul matur, motivele şi scopurile sale dobîndesc complexitate inextricabilă: un model multilateral, alcătuit din jocuri complicate cu reguli, jocuri strategice de cooperare sau conflict, jocuri d interpretare şi detecţie, este suprapus peste modelul elementar al jocurji de-a „ce-ar-fi-dacă". Aceste jocuri complexe determină felurite tipuri d recitire, în care închipuitul repetat mai poate juca un rol, dar în care în centrul scenei activităţilor mentale se plasează adeseori operaţii de gîndire şi forme de atenţie cu un caracter hotărît reflexiv. Implicarea ce susţine tipic, jocurile închipuirii poate deveni ea însăşi focalizarea unui joc al absorbirii, în care re-cititorul se străduieşte să înţeleagă şi să specifice condiţiile în care s-a produs implicarea la prima lectură şi, poate, regulile de compoziţie generale care asigură lizibilitatea simplă, lineară. Dar aceasta este doar una dintre numeroasele teme posibile ale jocurilor de absorbire ce se pot juca în procesul recitirii. Cu scopul de a ilustra cîteva jocuri complexe de acest fel, următoarele două capitole vor folosi exemple literare specifice, conceptele teoretice referitoare la recitire pe care le-am elaborat pînă acum fiind supuse în ele unui test practic.

n.r"s3» f:,P»^.!
"W.:?13CS«

Treisprezece

O „jucărie de Crăciun" : *O coardă prea întinsă,* de Henry James

Jocurile de (re)citire pe care doresc să le examinez în acest capitol sunt, tipic, inspirate de opere de ficţiune recitibile, care pot fi şi citite şnur de un cititor mai interesat de o poveste captivantă decît de subtilele ambiguităţi epistemologice din subtextul ei. Cu alte cuvinte, operele la care mă refer pot deveni obiectul unei (re)citiri apropiate de polul ludic reprezentat de jocurile cu reguli, deşi elementul simbolic, sau „ca-şi-cum" *(make-believe, als ob),* rămîne puternic în ele, astfel că pot fi citite şi chiar recitite şi în acest mod.

în general însă, textele literare de acest soi sfîrşesc prin a-l obliga pe cititorul perspicace să-şi pună întrebări de genul următor: care este de &pt jocul închipuit pe care se socoate că trebuie să-l joc citind acest text ? In ce anume trebuie să mă prefac a crede ? Cum pot determina acest lucru ? De unde ştiu eu că jocul pe care l-am jucat la prima lectură nu a fost altul decît cel ce trebuia ? Cum mă pot asigura că a doua oară nu voi j păcălit de aparenţe false, de indicii eronat interpretate, de ipoteze 'nadecvate (sau „abducţii", ca să împrumut termenul folosit de C. S. Peirce) ? Şte, există texte - texte moderniste dificile - la care naraţiunea şi alte coduri par a fi fost încîlcite premeditat, cu scopul de a inspira astfel de întrebări chiar de la prima lectură. în asemenea opere nu avem imediat la înă un scenariu „als ob" plauzibil (construit din elementele ficţional pvărate ale povestirii): cititorul trebuie să şi-l alcătuiască singur, din ii textuale ambigue sau imagini înceţoşate, iar la sfîrşit se poate trezi u două sau mai multe scenarii dubioase pentru reînscenarea imaginară a

nui singur text narativ. Rezultă că descoperirea unui scenariu „als ob"
auzibil este, în sine, scopul unui joc cu reguli complicat. (Modalităţile
Care sunt (re)citite aceste texte vor fi discutate în capitolul 14.)

Celebra „nouvelle" a lui Henry James *O coardă prea întinsă* (n *Turn ofthe Screw)* se lasă examinată aici fiindcă a fost deliberat construy ca un joc, foloseşte procedee de creare a unei ambiguităţi structurale ca impun o recitire şi o reinterpretare extrem de atente (cu toate că nuvela citeşte cu interes şi la nivelul elementar al închipuirii, ca poveste c stafii), constituind şi obiectul unei măiestrite recitiri efectuate chiar de către autor (în prefaţa pentru ediţia New York). Un avantaj suplimentar este că bogata literatură critică despre *O coardă prea întinsă,* aproape imposibil de controlat şi care reprezintă pentru mine un inventar al jocurilor de interpretare jucate deja de un mare număr de critici stimulaţi de ambiguităţile textului respectiv, a fost, în ultimele decenii, trecută în revistă şi evaluată periodic. Aceasta îmi va uşura sarcina de a mă ocupa pe scurt şi, sper, limpede de un text extrem de complex, pe care, altminteri, mi-ar fi cu neputinţă să-l tratez cu justeţe analitică în contextul de faţă, cel al unei discuţii predominant teoretice despre recitire şi posibilele ei jocuri strategice.

Voi începe prin a rememora cîteva date ficţionale care contribuie la a face din *O coardă prea întinsă* un text recitibil. Este remarcabil că aceste date au tendinţa de a fi date uitării pe parcursul unei lecturi unice, lineare: se prea poate chiar ca ele să fi fost concepute în aşa fel încît, după ce şi-au îndeplinit rolul, să poată fi uitate uşor de cititorul unei singure lecturi. Datele respective ne sunt furnizate în prolog, constituind rama narativă a povestirii principale. Fraza de început are o importanţă crucială, chiar dacă invizibilă, întrucît ne pune la dispoziţie informaţiile esenţiale despre cum trebuie luat restul textului: „Istorisirea ne ţinuse nemişcaţi, cu răsuflarea tăiată, în jurul şemineului, dar, în afara observaţiei fireşti că era sinistră, cum se şi cuvine să fie o poveste stranie spusă la Crăciun, într-o casă veche, nu-mi amintesc să se fi făcut vreun comentariu, pînă cînd cineva s-a întîmplat să afirme că era unicul caz întîlnit de el în care vizitatorul de pe lumea cealaltă i se arătase unui copil."

Naratorul la persoana întîi al prologului, „eul" nenumit, se află, cu un grup de prieteni („noi"), într-o veche reşedinţă, în faţa focului din şemineu, iar un amic tocmai a terminat o poveste cu stafii despre apariţii'e supranaturale văzute de un copil. Ceva mai tîrziu (în paragraful al doilea)' un alt membru al grupului, Douglas, pomeneşte de o istorisire în care i» unul, ci doi copii au experienţa unor stranii prezenţe supranaturale- Se înţelege că Douglas este rugat să povestească chinuitoarea întîmplare, & „o urîţenie nepămînteană, de groază şi durere" (propriile sale cuvinte) El arată că povestea a fost aşternută pe hîrtie demult, de către o feliee cunoscută de el în tinereţe (fusese guvernanta surorii sale şi era posibil ca el să fi fost uşor amorezat de ea), dar care nu se mai afla printre cei vi

douăzeci de ani. Prietenii îl conving pe Douglas să trimită după
ţcris (care se dovedeşte a fi „un album de modă veche, subţire, cu
01 reini aurite") şi să li-l citească pe parcursul mai multor nopţi, cu voce
Prologul se sfirşeşte cu o comparaţie ce aţîţă curiozitatea : „Douglas
) se pornise să citească, iar limpezimea glasului său era ca o redare fina pentru auz a frumuseţii caligrafiei autoarei."

Astfel, textul care urmează, cel al povestirii principale, amintirile guvernantei fără nume - sau, mai bine zis, o „transcriere exactă" a acestora, făcută de narator - ne este prezentat sub forma unei depoziţii citate a unui martor decedat demult. Presupunem, pe plan ficţional, că naratorul la prima persoană din prolog, poate „Henry James" (adică numele de pe coperta cărţii), a publicat textul fără să intervină deloc în el, în afară de faptul că i-a dat titlul. La începutul ultimului paragraf din prolog, naratorul exclamă - înainte de a fi auzit povestea - că a găsit un titlu potrivit (presupunem, iarăşi pe plan ficţional, că titlul este *O coardă prea întinsă,* dar observăm că tocmai sintagma cu pricina a fost deja rostită, în prolog, de către Douglas ; făcuse parte din prima sa remarcă citată).

Examinat sub lupa măritoare a atenţiei caracteristice relecturii, prologul, un simplu şi destul de banal procedeu de înrămare pre-textuală, devine în realitate un text foarte

complex. Or, din perspectiva primei lecturi, rostul acestui prolog nu este decît de a promite cititorului o povestire cu strigoi „tare", sinistră, extrem de sumbră, avînd în centru doi copii. Ca să reformulez : cititorului i se cere să se pregătească pentru un joc literar de tip „als ob" specific - un joc al stranietăţii şi al terifiantului. Povestea centrală, despre strigoii demonici şi copiii demonizaţi, narată la persoana întîi de către tînăra guvernantă, satisface pe deplin astfel de [a]Şteptări, inclusiv aşteptările generice de suspens şi tensiune acumulată inexorabil pînă la punctul culminant - atins, în mod elegant pentru arta literară, chiar în ultima frază a textului, prin care suntem anunţaţi de Moartea fulgerătoare a băiatului, Miles, în braţele guvernantei: „Nu [e]ram decît noi doi în ziua calmă, iar inimioara lui, furată, încetase să mai bată." Dar sfîrşitul fiind atît de abrupt şi de deschis - nu aflăm ce soartă [a] avut guvernanta şi trebuie să ne mulţumim cu cele cîteva lucruri vag [c]"noscute din prolog, dacă nu le-om fi uitat deja - poate ne vom îndemna [Sa] mai cîntărim o dată textul, să căutăm în el indicii care ne-au putut [Sc]ăpa la prima lectură, de fapt să-l recitim, ca să stoarcem din el mai "ttulte informaţii despre elementele ascunse a ceea ce ne-a frapat ca [a]devâr ficţional evident, dar incomplet. în mod semnificativ, pe parcursul ii, multe aspecte a ceea ce părea a fi, la prima lectură, un adevăr [c]Sional evident, vor deveni mai nedeterminate, mai obscure, mai greu de
fi

tranşat. Prin aceasta, *O coardă prea întinsă* ajunge să fie unicul exempi[a] recitibil dintr-un gen altminteri eminamente citibil - povestirea cu fantom?

O relectură a nuvelei *O coardă prea întinsă* (1898), în paralel [c] prefaţa (1908) în care James îşi povesteşte experienţa proprie a recitiri nuvelei sale, produce o seamă de iluminări ale conceptului ludic de (re)citire. în prefaţă, reîntorcîndu-se la nuvelă, James insistă asupra caracteristicilor ei de versiune modernă, ingenioasă, a unei „jucării de Crăciun înnobilate de timp" (să observăm surprinzătorul semn de egalitate pus între poveştile cu stafii şi jucării; *The Art ofthe Novei,* p. 170). Apoi continuă prin a caracteriza în termeni net ludici „sinistrul romanţ" al său şi efectele-i scontate asupra cititorului: „Găsesc aici un exemplu perfect al unui exerciţiu de imaginaţie, neasistat, neasociat - a juca partida, a stabili scorul, cu expresia sportivă din zilele noastre, în funcţie de ritmul ei propriu. Nu cred că este nevoie să spun în ce măsură jocul a meritat să fie jucat; exerciţiul pe care l-am subliniat îmi face, mărturisec, impresia că este, acum, lucrul cel mai important: capacitatea de a-ţi imagina, acţionînd şi devenind răspunzătoare pentru întregul caz" (p. 171).

James subliniază convingător calitatea de „fantezie elevată" a nuvelei *O coardă prea întinsă* şi faptul că este o variaţiune a unui model fundamental de basm, „cu deosebirea doar că izvorăşte nu dintr-o credulitate neartistică şi neîngrădită, ci dintr-una conştientă şi cultivată". Critica, se pare, n-a prea dorit să folosească ideea aceasta fascinantă: *O coardă prea întinsă* ca variaţiune lugubră şi sinistră a basmului. Dar şi mai fascinantă este ideea că povestea este construită pe temelia unei „credulităţi conştiente şi cultivate". Aceasta se racordează firesc la teoria jocurilor ficţio-nale şi a jocurilor de tip „als ob", dezvoltată de mine în capitolul anterior. Credulitatea *conştientă* a lui James ne atrage atenţia şi asupra înaltului nivel de sofisticare necesar, în cazul ficţiunilor de un anumit tip, pentru a putea ajunge să crezi în ele. Conceptului de naivitate metodică, avansat ceva mai devreme în legătură cu pasiunea juvenilă de a citi romane de aventuri, i-l putem adăuga acum pe cel la fel de paradoxal de naivitate ultrasofisticată. Ideea aceasta ne poate ajuta să înţelegem dorinţa de a reciti o povestire precum *O coardă prea întinsă.* Cum se va vedea în curînd, pentru re-cititorul atent şi meditativ al nuvelei lui James, princip^[3] problemă este că nuvela conţine două povestiri ce se exclud reciproc, fii[11]" însă amîndouă la fel de plauzibile: o poveste cu strigoi şi o relatai despre un colaps nervos. Ca să-şi facă efectul ficţional, ambele povesti[11] apelează la credulitatea cititorului, dar nu la una foarte sofisticată: ^ fapt, povestea cu fantome cere o credulitate simplă, superstiţioasă, comp[3]' rabilă cu cea la care apelează basmul.

Sofisticarea intră în combinaţie abia cînd cititorul îşi dă seama de xistenţa a două povestiri în una. Este nevoie de ea ca să devii conştient A_e structurile ambigue şi de posibilele interpretări alternative ale aceluiaşi text- Paradoxal, sofisticarea aceasta conduce la o formă specială de [na]ivitate la nivelul recitirii, constînd mai ales din

îndemnul de a opta pentru una dintre cele două povestiri, ca şi cînd o ficţiune ar fi mai izbutită, mai adecvată, nţai „autentică" decît cealaltă. îndemnul acesta naiv este cel care menţine tensiunea interpretativă, starea de indecizie care pretinde o relectură şi o reinterpretare şi mai atente. Putem aşadar spune, iarăşi la modul paradoxal, că din naivitate rezultă o sofisticare reînnoită, elevată: ea stimulează continuarea procesului de gîndire şi regîndire a strategiilor hermeneutice, încercînd să stabilească şi credibilitatea acestei mostre de mărturie ficţională. Numai în sensul acesta, întortocheat, putem folosi expresia de „naivitate sofisticată", care, la prima vedere, nu este decît o contradicţie în termeni. Unicul răspuns candid la întrebarea fundamentală : de ce este important să reinterpretăm *0 coardă prea întinsă* ca să stabilim adevărul ficţional al uneia dintre poveşti, comparativ cu cealaltă ? - ar fi : pentru că este dificil, pentru că este o provocare, pentru că este, de fapt, imposibil.
Revenind la prefaţă: James este pe deplin conştient că principiul imaginativ central al operei sale este cel al unei „improvizaţii", în care libertatea extremă, pe de o parte, şi calculul şi controlul intelectual extrem, pe de altă parte, sunt reciproc dependente - aşa cum sunt, aş adăuga eu, în jocurile cu reguli de tip complex, şah sau bridge, bunăoară, atunci cînd sunt jucate inventiv de jucători cu experienţă. Metafora operei ca jucărie sau ca joc este rezumată evocator cînd James afirmă că povestirea sa este, 'n esenţă, „o *amusette* cu care să-i prinzi pe cei ce nu se dau prinşi cu uşurinţă (...), pe blazaţi, pe cusurgii, pe sceptici" (p. 172).
Cum trebuie să luăm ideea aceasta a povestirii ca o capcană ludică Pentru prinderea cititorului sceptic şi rafinat? Există două interpretări maJore ale fantomelor (Peter Quint, Miss Jessel) din nuvelă : (1) ele sunt «strigoi reali", irumperi de rău augur ale supranaturalului în viaţa cotidiană altminteri paşnică de la Bly, iar tînăra guvernantă reacţionează «normal" pe tot parcursul cutezătoarei, dar pierdutei sale bătălii împotriva deinonicilor seducători-persecutori ai copiilor pe care-i are în grijă, Flora şi Miles; (2) fantomele sunt doar „halucinaţii" ale guvernantei înseşi, Ceea ce, după definiţia lui Edmund Wilson, nu este decît „un caz de nevroză provocată de frustrarea sexuală", guvernanta trebuind să fie s°cotită, în concluzie, „narator necreditabil" al unui şir de evenimente ce Se frtîmplă în egală măsură în imaginaţia ei şi în realitate şi pentru care

trebuie să i se ceară chiar ei socoteală[1]. Dar, dincolo de cele două jj „als ob" simple (guvernanta vede strigoi adevăraţi, guvernanta este nebună) textul lui James propune alte două jocuri distincte, deşi nu neînrudite. '
Primul este jocul fantasticului ca gen de ficţiune a cărui trăsătură distinctivă este, după Tzvetan Todorov, „ezitarea" cititorului - mai precis a cititorului textual implicit - între două explicaţii la fel de plauzibile ale unor evenimente bizare şi răscolitoare. De exemplu, într-o poveste fantastică despre diavol, cititorul poate fi manipulat să creadă că diavolul, aşa cum îi este prezentat, este „fie o iluzie, o fiinţă imaginară, fie există cu adevărat, exact la fel ca alte fiinţe vii - cu rezerva că-l întîlnim extrem de rar. Fantasticul ocupă durata acestei incertitudini. De îndată ce optăm pentru una dintre cele două explicaţii, părăsim fantasticul şi intrăm într-un gen învecinat, al straniului sau al miraculosului" *(The Fantastic,* p. 25). Aşa cum vom vedea, cîteva dintre cele mai interesante comentarii recente ale nuvelei o consideră unul dintre exemplele cele mai elaborate şi mai reuşite ale fantasticului pur, după definiţia lui Todorov. în termenii ludici propuşi de mine, jocul ar fi unul de dramatizare a indecidabilităţii şi nesiguranţei, prin care cititorul este forţat să parcurgă un labirint de interpretări şi contra-interpretări. Plăcerea autentică a (re)citirii ar proveni din stimularea susţinută şi complexă a imaginaţiei hermeneutice a cititorului.
Cel de-al doilea joc subsidiar este o formă deosebită a jocului în care se angajează cititorii de ficţiuni cărora le place să se întreacă în isteţime cu autorul, naratorul sau personajul-cheie. în cazul povestirii lui James, dacă socotim că guvernanta este într-adevăr un caz de auto-amăgire cvasi-patologică, nevoia de a te lua la întrecere cu ea (şi implicit de a reciti şi astfel de a verifica din nou) creşte în mod firesc, deoarece unica versiune a întîmplărilor ciudate, şocante, petrecute la Bly îi aparţine guvernantei. Cum relatarea la persoana întîi este singur dovadă ce ni se oferă drept bază de judecare a cazului, suntem implicit invitaţi să jucăm un al patrulea joc juridic-epistemologic, destul di interesant: cum să construim scenarii interpretative „realiste" pe baza unei mărturii

evident fragmentare, conştient sau inconştient deforffl[ate] şi care se auto-amăgeşte implicit ?
Revenind la cele două teorii tradiţionale şi rivale despre ceea ce ■ întîmplă „cu adevărat" în *O coardă prea întinsă,* este clar că nici una
rezistă şi nu este adevărată din punctul de vedere al fantasticului,

ambele sunt la fel de necesare pentru crearea efectului special pe [ca] are nuvela asupra imaginaţiei noastre şi pentru dorinţa reînnoită de reciti. Ca să înţelegem cum este posibil acest lucru, ne putem folo[sl]
213
conceptul de ambiguitate, aşa cum a fost el elaborat de Shlomith Rimmon în cartea ei *The Concept of Ambiguity : The Example of Henry James* (1977). Rimmon articulează o teorie generală a ambiguităţii, testînd-o [a]poi, analitic, cu cîteva opere de Henry James, printre care şi *O coardă prea întinsă.* Pentru ea, cele două ipoteze rivale (strigoi reali/halucinaţii), care se exclud reciproc, sunt sprijinite în egală măsură de două sisteme conflictuale de indicii distribuite cu multă îndemînare în text. Cu alte cuvinte, dacă dorim să folosim distincţia naratologică dintre poveste *{fabula,* în terminologia formaliştilor ruşi, pe care se pare că o preferă Rimmon, adică simplele fapte brute, aranjate în ordine cronologică, la care se poate reduce o naraţiune) şi discurs (sau *sjuzet,* adică intrigă, aranjarea şi prezentarea propriu-zisă a faptelor brute), *O coardă prea întinsă* ne apare drept un exemplu perfect al ambiguităţii narative, întrucît conţine două poveşti perfect distincte într-un singur discurs. Rimmon ne ajută să ne formăm o reprezentare mai clară a acestei situaţii derutante, citind analogia sugestivă cu ambiguitatea vizuală, aşa cum este ea definită de E.H. Gombrich în *Art and Illusion.* Comentînd un desen umoristic derutant, care poate fi „citit" şi drept iepure, şi drept raţă, Gombrich observă:
E limpede, nu avem iluzia că suntem în faţa unei raţe sau a unui iepure „real". Forma de pe hîrtie nu seamănă prea bine cu nici unul dintre cele două animale. Totuşi, nu există îndoială că forma se preschimbă, subtil, cînd ciocul raţei devine urechile iepurelui şi cînd un punct pînă atunci neglijat iese în evidenţă ca fiind gura iepurelui. Spun „neglijat", dar oare intră cît de cît în experienţa noastră dacă facem din nou pasul înapoi şi citim „raţă" ? Ca să răspundem la întrebarea aceasta, suntem obligaţi să căutăm ceea ce este „cu adevărat acolo", să vedem forma ruptă de interpretările ei şi să descoperim că aşa ceva nu este de fapt posibil *(Art and Illusion,* p. 5).
Diferitele indicii pe care textul nuvelei *O coardă prea întinsă* i le oferă cititorului, arată Rimmon, sunt fie „singular orientate" (adică sprijină o [Sll]igură ipoteză, fiind însă „echilibrate în altă parte în naraţiune de o [Sce]nă, un dialog sau o exprimare verbală care sprijină exclusiv ipoteza °Pusă"), f[ie] „dublu orientate" („deschise unei duble interpretări şi venind ^Niultan în sprijinul ambelor alternative" - pp. 5l-52). Indiciile acestea [nc]ţionează ca instrucţiuni pentru umplerea atît a „golului central, [r]manent" de informaţie narativă, care se găseşte în miezul istorisirii [n]Umite fapte esenţiale pe care guvernanta omite să le menţioneze), cît şi numeroase „goluri locale ancilare" peste care dă cititorul la fiecare [Or]sătură importantă a povestirii. Forţa nuvelei derivă, parţial, din faptul
214
A CITI, A RECITI
JOCURILE LECTURII
215
că nici unul dintre golurile acestea nu este arbitrar ci, dimpotrivă, este atent şi subtil motivat. Astfel, golul din centrul povestirii (privind caracterul vag al mărturiei guvernantei)...
...este „motivat" realist în mai multe feluri. Faptul că Bly este un colţiş[0r] izolat explică şi de ce guvernanta nu poate vorbi aproape cu nimeni care să confirme faptele, şi de ce nimeni nu-i descoperă nebunia (dacă este cu adevărat nebună) (...). Cit despre copii, guvernanta este adeseori tentată să-i întrebe dacă văd fantomele, mai bine zis să le dovedească faptul că ştie că ei le văd dar se reţine, „din cauză că s-ar putea ca o astfel de traumă să fie mai gravă decît trauma pe care vrea s-o preîntîmpine". Propria sa nesiguranţă, oroarea ei faţă de fapte şi lipsa de experienţă (...) fac din tăcere cea mai bună soluţie (p. 127).

Analiza detaliată la care supune Rimmon *O coardă prea întinsă,* în termenii tiparelor de indicii contradictorii, este produsul relecturilor critice repetate. De aceea nu ne surprinde că unele dintre observaţiile ei cele mai fine se referă chiar la problema recitirii, mai precis la cea a „ambiguităţii retrospective", tehnică prin care cititorul este făcut să descopere ambiguitatea a ceea ce la prima lectură păruse direct şi neambiguu. Principalul exemplu dat de Rimmon este „ambiguizarea" retrospectivă a prologului nuvelei, unica sursă externă de informaţii despre guvernantă şi despre soarta manuscrisului cu relatarea ei. Cu toate acestea, cea mai mare parte a analizei lui Rimmon se ocupă de ceea ce ea numeşte „ambiguitate prospectivă", tipul de ambiguitate ce apare în timp ce lectura înaintează, cînd întîlnim lucruri ce se pretează la o dublă interpretare, din cauza a ceea ce am aflat pînă în acel punct al naraţiunii. După mine, pînă şi o astfel de ambiguitate prospectivă este în mare parte rezultatul unei reconstrucţii critice retrospective, dimensiunea ei prospectivă avîndu-şi rădăcinile în înţelegerea ulterioară ; ea generează, în orice caz, un impuls şi o nevoie de a reciti. Pe de altă parte însă, nu cred că se poate cîştiga cine ştie cît, cel puţin de pe urma precizie' analitice, prin recunoaşterea paradoxului că citind un text ca acesta trebuie să privim îndărăt pentru a înainta - adică să mergem cu spatele spre viitor şi cu ochii pironiţi la un trecut din ce în ce mai ambiguu.

Retrospectivă sau prospectivă, ambiguitatea sistematică ce caracterizează o mare parte a prozei lui James (pe lîngă *O coardă prea întin*** nuvelele *Lecţia magistrului* şi *Desenul din covor,* sau romanul *FM"[1] sacră)* nu ar fi posibilă în lipsa folosirii măiestrite a tăcerilor şi golufl'[c] narative. Cum aceste goluri se dovedesc a fi de neumplut, tensiunea fi[1]
fie a mai vechilor teorii despre *O coardă prea întinsă* (fie strigoi»
fie
halucinaţii) este înlocuită de către simultanele atît/cît sau nici/nici ale [un]ei ambiguităţi strict irezolvabile. Dacă acceptăm poziţia aceasta, se pune întrebarea: de ce ne-ar interesa lectura, ba chiar şi relectura unei lucrări atît de riguros ambigue ? Răspunsul meu este că absorbirea noastră de către un roman scurt, precum *O coardă prea întinsă,* este, sau devine pînă la urmă, ludică : suntem gata să intrăm în jocul critic atît de inteligent conceput de autor, din care o parte importantă constă în căutarea tocmai a golurilor textuale şi din încercarea de a defini rolul strategic pe care-l au în manipularea interesului cititorului şi crearea dorinţei de a reciti. Prin identificarea şi circumscrierea acestor goluri graţie recitirii descoperim nu „adevărul" povestirii, ci regulile mai subtile, ascunse, tacite, prin care poate fi jucat şi rejucat jocul hermeneutic pe care-l propune ea, precum şi portiţele incidentale ce permit noi şi nebănuite posibilităţi de interpretare. Nădejdea secretă de a rezolva definitiv acest *puzzle,* de a triumfa acolo unde alţi cititori au eşuat, nu trebuie nici ea trecută cu vederea: această atitudine de tipul „stai-să-arunc-^Z-ew-o-privire" se află în subtextul unei mari părţi din relectura competitivă ce formează baza criticii literare.

Abordarea ludică mai cerebrală sugerată de mine nu exclude, ba chiar subînţelege implicarea emoţională a angajării în jocurile „als ob" pe care o simţim atunci cînd citim naraţiuni dramatice, puternice. Căci *O coardă prea întinsă* n-ar fi devenit un „puzzle" (cum o numeşte Wayne Booth în *The Rhetoric ofFiction)*[2] dacă n-ar fi fost de la bun început o povestire cu fantome extrem de izbutită. Incidental - cum ne atrage atenţia, cu spirit, prietena şi corespondenta lui Horace Walpole, Madame du Deffand -, nu este necesar să credem în fantome ca să ne fie frică de ele. Conştiinţa acestui fapt pare să fi jucat un rol în „calculul artistic rece" al lui James Privind efectul povestirii asupra cititorului „blazat" şi „sceptic", la care [se] gîndea scriind. Dacă aşa stau lucrurile, ideea lui Booth că povestea [e]xemplifică o „ambiguitate de efect neintenţionată" nu are nici un temei. Ca să folosim iarăşi analogia vizuală cu silueta ambiguă de raţă-sau-iepure, [es]te foarte greu de imaginat şi în orice caz imposibil de demonstrat că [de]senatorul imaginii a dorit ca ea să reprezinte numai o raţă sau un iepure [51] [c]ă, prin urmare, ambiguitatea ar fi neintenţionată. în termenii efectului [s]*u, textul lui James este o ilustraţie literară a unei astfel de intenţionalităţi
[u]ble: el este, simultan, o povestire cu stafii, o captivantă istorioară
[es]pre groaza inspirată de supranatural, şi o relatare plină de forţă a unui
[az] Psihopatologic singular.
. Faptul că, în ultimă instanţă, nici una dintre lecturile acestea nu rezistă [c]â, aşa cum am văzut, ele se exclud reciproc, întăreşte în mod misterios

anumite imagini: straniul personaj masculin de o verticalitate rigidă ulterior identificat drept Peter Quint, care se uită fix şi totodată alb i$_a$ guvernantă din vîrful turnului; acelaşi intrus pironind-o cu o privire îngheţată prin fereastră; stafia domnişoarei Jessel de lingă lac. Imaginile acestea, clar conturate, capătă o calitate obsedantă proprie. Asta pare să confirme intuiţia lui Roger Caillois, că fantasticul se poate naşte din relaţia privilegiată a imaginilor cu irealul[3]. Dacă această idee este valabilă, abilitatea nuvelei *O coardă prea întinsă* de a-l speria pe (re)cititor este legată în mare parte de astfel de imagini în sine şi de felul în care pot fi ele explicate şi apoi vizualizate într-un joc „als ob" fantastic, populat de strigoi demonici, sau într-un joc „als ob" realist-psihologic, în care guvernanta îşi pierde minţile, făcîndu-l pe micuţul Miles să moară, la propriu, de spaimă sau chiar, fără să-şi dea seama, sugrumîndu-l. 0 explicaţie prin intermediul cauzelor naturale, ca teoria halucinaţiilor, nu diminuează potenţialul imaginilor de a produce anxietate : spectrele nebuniei pot fi la fel de terifiante ca şi orice strigoi, duh setos de sînge sau mort care umblă.

Cea mai importantă consecinţă a concepţiei evident ludice din spatele nuvelei *O coardă prea întinsă* este implicarea activă a cititorului în jocul narativ, pe picior de egalitate cu autorul. Aceasta este una dintre temele centrale ale unei cărţi uneori interesante, dar inegale, despre Henry James, scrisă de Susanne Kappeler (1980). Dacă trecem cu vederea dependenţa autoarei de jargon şi formulările-i teoretice stîngace, uneori categoric contradictorii (cititorul „produce" textul, dar autorul tot mai poate refuza să-i dea „garanţia Realistă a Adevărului"), Kappeler se numără printre puţinii critici jamesieni care interpretează prefaţa la *O coardă prea întinsă* pe o linie ludică similară cu cea propusă aici. Ea are dreptate cînd spune că jocul jamesian este o modalitate de a reflecta asupra funcţiei comunicative a limbii, suspendînd-o în acelaşi timp, în toate sensurile pragmatice. Fireşte, şi alţi teoreticieni ai lecturii ca joacă, precum Michel Picard, au insistat, în variate contexte, asupra inadecvării esenţiale a modelului comunicaţional de scriere sau citire literară, considerat a fi doar o altă formă de codificare şi decodificare a informaţiei: cînd scriem şi citim nu ne mărginim să folosim codurile, ci ne şi jucăm cu ele *(La lecture com/n^e jeu,* pp. 9-l1, 22). Rezultă că, în cazul specific al jocului jamesian, „«evenimentele» (...) sunt suspendate în structurarea ambiguă a prezentăm lor" (Kappeler, *Writing and Reading in Henry James,* p. 74).

în ,4 *Rhetoric of the Unreal* (1981), Christine Brooke-Rose ne oferă. împreună cu o critică lucidă a interpretărilor anterioare la *O coardă p^{re}° întinsă,* două lecturi extrem de elaborate ale romanului scurt jarnesiafl-prima efectuată în lumina a ceea ce numeşte ea „structurile de bază", ^{ce8}

je-a doua în lumina „structurilor de suprafaţă". Voi începe cu a doua, fiindcă o găsesc mai atrăgătoare : este o lectură formalist-textualistă, care foloseşte concepte derivate din Genette (macrotext/microtext), Todorov (fantasticul ca ezitare), formaliştii ruşi etc. şi duce la o nouă versiune a conceptului de ambiguitate al lui Rimmon. Exemplar la această lectură $_e$ste felul în care se desfăşoară pornind de la evaluarea strînsă a relaţiei dintre „text" *(O coardă prea întinsă* înţeleasă structural sau sincronic, pînă la amănuntul cel mai mărunt, cel mai fin, cel mai lesne de ignorat) şi „metatext", definit ca ansamblul deducţiilor posibile sau permisibile referitoare la diferitele goluri de informaţie narativă, opuse deducţiilor pur extra-textuale (şi de aceea nepermise, fiind simple speculaţii), la care au recurs mult prea mulţi critici. Asemenea speculaţii se ocupă de ceea ce ar fi putut simţi sau face personajele în împrejurări niciodată sugerate de text, nici direct imaginabile în cadrul lumii ficţionale create de el, ci considerate a fi plauzibile doar în sensul general uman (bunăoară, speculaţii despre viaţa amoroasă a guvernantei, despre care textul nu suflă un cuvînt). Despre lectura nuvelei *O coardă prea întinsă* efecmată de către Christine Brooke-Rose la nivelul mai profund, dar şi mult mai opac al „structurilor de bază" - sau la cel şi mai profund al „structurii vide", la care se presupune că are loc transgresiunea fundamentală aflată la originea oricărei naraţiuni - aş spune că este atît de năvalnic speculativă şi de agresiv de abstractă, încît nu este „testabilă" cu etalonul distincţiei ce-i aparţine chiar Christinei Brooke-Rose, dintre deducţii metatextual posibile şi deducţii metatextual imposibile. Concluziile trase de către autoare sunt generale şi metaforice : simetrie a oglindirilor, mişcări duble, cifra *patru* -patru vedenii pentru fiecare sex, patru scene cu cîte un copil de fiecare ^{se}x, patru personaje principale

care locuiesc la Bly, toate legate de rama »în mod normal cu patru laturi" a unei oglinzi! Adevărat, asociaţiile Metaforice de acest gen sunt extrase din text, dar multe dintre ele ar fi putut fi scoase din aproape orice altă naraţiune, comparabilă ca lungime. Semnificaţia lor, aşa cum o concepe criticul, rămîne evazivă, pînă cînd Brooke-Rose subscrie explicit la concluziile la care ajunge Shoshana relman în *Turning the Screw of Interpretation,* anume că nuvela lui James Poate fi înţeleasă ca o analogie ficţională a conflictelor fundamentale din Psihicul uman angrenate în drama psihanalitică. Cel puţin în anumite j^rcuri, lecturile psihanalitic-alegorice ale operelor de ficţiune - adică [ec]turi în care personajele şi situaţiile din operele de ficţiune sunt văzute [a] [a]legorii ale unor procese ca refularea, revenirea refulatului sau °[n]flictele tipice dintre funcţiunile aparatului psihic, dintre id, ego şi [u]Pereg$_0$ - par a fi astăzi la fel de răspîndite ca lecturile alegorice ale [lb]Hei şi ai$_e$ poeţilor păgîni în Evul Mediu.

Poate că cel mai ilustru exemplu de alegorizare psihanalitică modernă de acest gen - indiferent de justificările sale preliminare sau de scopurile sale de bătaie lungă - este lectura făcută de Jacques Lacan povestirii îuj Edgar Allan Poe *Scrisoarea furată,* ca dramatizare sau chiar „dublură" ori „parodie" ficţională a versiunii sale a psihanalizei[4]. Simptomatic această lectură a dat naştere, prin fenomenul de reacţie şi contrareacţie, unui întreg corpus de complicate comentarii teoretice, adesea „pre-textuale", la povestirea clasică de deducţie şi raţionament scrisă de Poe[5]. Lecturile alegorice de acest tip, chiar dacă pot fi extrem de amănunţite şi de pătrunzătoare, tind să reducă opera cercetată la un „pretext" pentru explorarea unui „text" radical diferit: în cazul lui Lacan, la versiunea sa structuralistă a psihanalizei freudiene ; în cazul lacanienilor, la versiunea lor particulară a doctrinelor neo-freudiene cvasi-ermetice ale lui Lacan; în cazul criticilor lui Lacan (Derrida, printre alţii), la concepţia lor despre contradicţiile ireconciliabile şi aporiile conţinute de discursul lacanian.

Abordarea Felman/Brooke-Rose a nuvelei *O coardă prea întinsă* ne atrage însă atenţia asupra unor momente sau aspecte din povestirea lui James nesesizate de alte interpretări: de pildă, rolul simbolic al Stăpînului care o angajează pe guvernantă şi, în mod bizar, îi interzice să-l deranjeze, orice s-ar întîmpla. (Stăpînul, ni se spune spre sfîrşitul prologului, a angajat-o pe guvernantă „cu condiţia ca ea să nu-l deranjeze niciodată -dar niciodată, niciodată; să nu i se adreseze, să nu i se plîngă, să nu-i scrie despre nimic; să rezolve singură toate problemele, să primească banii de la avocat, să preia totul şi să-l lase în pace".) Dar nu este necesar ca rolul Stăpînului să aibă vreo legătură cu „legea ca formă a cenzurii", sau cu „instanţa supremă a puterii", sau cu „inconştientul". El poate fi, simplu, acela de a impune o condiţie limitativă sau o regulă a excluderii (care să-l împiedice pe cititor să pună întrebări de tipul: „De ce nu-şi informează mai repede guvernanta patronul despre situaţia de criză de la Bly ? "), ca să mărească interesul jocului, îngustînd posibilitatea de alegere a strategiilor. Interpretarea romanului scurt al lui James în termenii diferitelor niveluri de joacă - la un nivel, un dublu joc „als ob", la [alt] nivel un joc „fantastic", al ezitării între ipoteze ce se exclud reciproc şi[un] complicat joc juridico-epistemologic la al treilea nivel, cel al jocurilor cu reguli mai cerebrale - are, evident, forţa explicativă cea mai mare. M[a]^ mult, o asemenea abordare nu exclude nicidecum o încercare psiholog'[0]' (freudiană sau, în cazul Felman/Brooke-Rose, neo-freudiană) de a exp» fascinaţia pe care o exercită povestirea lui James asupra multor citit°[r] Dar ipotezele şi explicaţiile psihologice (inclusiv cele extrem de speculaţi şi de metaforice caracteristice neo-freudismului) se cer refocaliz[a] pornind de la text, cu (re)lizibilitatea sa alegorică deschisă receptării şi mai ales cu tipurile de joacă implicate în lectura şi relectura lui. Ambiguităţile obsedante ale textului, capacitatea lui de a sugera librete pentru reveria diurnă angoasată, abilitatea lui complementară de a provoca mintea [c]u diferite *puzzles* de natură fictiv juridico-epistemologică au, fără dubiu, o semnificaţie psihologică, dar una ce nu poate fi luată direct din text. Ca s-o pricepem cum se cuvine, trebuie să luăm în considerare categoriile mediatoare ale jocurilor recitirii, de la jocurile „als ob" şi implicarea caracteristică lecturii lineare, pînă la jocurile de absorbire şi atenţie structurală, caracteristice (re)lecturii.

Paisprezece

Enigme pentru (re) citire

Gnazauntfi *crime concrete şi* gnoza *ideilor abstracte se* ***concurează scrupulos şl se parodiază*** *reciproc.*

,- .-.•-;■;, -: ■;• *r.;* W.H. AUDEN

■! . ;, *The Dyer's Hand*

Un roman enigmistic etalează o strategie narativă isteaţă, cu scopul de a produce un Cititor Model naiv, dornic să cadă în cursele întinse de narator (să trăiască momente de groază şi să-l suspecteze pe cel nevinovat), dar de obicei vrea să producă şi un Cititor Model critic, capabil să deguste, la o a doua lectură, strălucita strategie narativă prin care a fost format cititorul naiv de la primul nivel. ■.■_■.;

UMBERTOECO *The Limits of Interpretation*

Interpretul trebuie să se plimbe încolo şi încoace între adevărurile ficţionale provizoriu acceptabile, pînă cînd găseşte o combinaţie convingătoare.

; KENDALL WALTON

[1] *Mimesis as Make-Beli^e*

Lectura lineară: lege generică a romanului detectiv

S-au scris nenumărate studii despre variaţiile contemporane (moderni[ste] sau postmoderniste) ale modelului narativ primar al genului popular nun[11] roman poliţist[1]. Aproape rară excepţie, ele recunosc faptul că o cate[1]* semnificativă de opere moderne de ficţiune apelează masiv - chiar

într-un mod specific, adesea idiosincratic - la modalităţile detectivistice <je concepere a intrigii şi la procedeele narative calculate iniţial pentru a crea suspens, a surprinde cititorul şi a-i stimula interesul pentru lectură, printre aceste procedee se numără manipularea ordinii şi modului de revelare a indiciilor - inclusiv a indiciilor false ; tehnica omiterii informaţiilor importante în puncte strategice (uneori chiar în punctul central al intrigii); tehnica opusă a plasării detaliilor mărunte şi particularităţilor aproape nesemnificative în centrul atenţiei intense a cititorului, cu deosebire a amănuntelor legate de o crimă misterioasă sau de alte evenimente cruciale ale povestirii. Mulţi autori respectabili ai secolului XX s-au jucat cîteodată cu situaţii sau proceduri narative detectivistice, de la Vladimir Nabokov *(Despair, Pale Fire),* la Jorge Luis Borges *(Moartea şi busola, Emma Zunz),* de la Alain Robbe-Grillet *(Gumele, Le Voyeur)* şi Michel Butor *(L'emploi du temps),* la Italo Calvino *(Se una notte d'inverno un viaggiatore...)* şi Umberto Eco *(Numele trandafirului).* Unele opere de ficţiune caracteristice acestor autori pot fi considerate, poate la modul oximoronic, enigme pentru recitire (deşi multe dintre ele sunt codificate în aşa fel încît pot servi atît lecturii lineare, cît şi celei non-lineare).

Oricît ar fi de curioşi sau de captivaţi, cititorii tipici de romane detective nu se vor simţi tentaţi să „trişeze", adică să afle dinainte soluţia enigmei, lucru pe care l-ar putea face uşor, citind cîteva pagini de la urmă: cartea, un joc de unică folosinţă, destinat să ocupe în mod plăcut şi inteligent un interval de cîteva ore, ar deveni în acest caz aproape ilizibilă, neamuzantă, iar cuvintele înşirate pe pagini ar avea un aer de inutilitate tristă. Iată de ce a face cunoscut sfîrşitul unui roman detectiv cuiva care şi-a propus să-l parcurgă se numără printre ofensele cel mai Puţin scuzabile în deontologia neoficială a iubitorilor de roman poliţist. (Cu toate acestea, există şi cititori atipici, pentru care tensiunea cu care [a]5teaptă, în nesiguranţă, ca misterul să fie rezolvat, poate fi insuportabilă; cititorii de acest tip vor începe cu sfîrşitul, cu soluţia enigmei, şi abia după aceea vor purcede la lectura normală, lineară, a romanului: o astfel d[e] lectură conţine cel puţin unul dintre elementele recitirii, anume ingre-d'entele psihologice ale cunoaşterii anticipate şi liniştirii spiritului.)

Importanţa covîrşitoare a finalului (ultima dezvăluire neaşteptată, ^sterul rezolvat elegant, cu lămurirea tuturor neclarităţilor) rămîne una •Wre caracteristicile structurale ale prozei enigmistice, un gen literar [Car]e cinsteşte lizibilitatea pură. Cititorul are, fireşte, posibilitatea să revină .[Su]Pra textului citit, să verifice acurateţea cu care a reţinut anumite , °rniaţii, dar aceasta va încetini curgerea lecturii, iar încetineala excesivă citirea unui roman poliţist se supune legii profiturilor diminuate. (Există

şi penalităţi adiţionale, „determinate social", pentru lectura prea lentă a romanelor detective: îţi poate fi ruşine că dedici prea mult timp unei distracţii pe care alţii şi-o adjudecă, aparent mai puţin crispat şi cu mai multă plăcere, într-un interval de timp mai scurt.) Cei ce au studiat genul au discutat destul de mult despre rolul povestirii enigmistice ca „model primar al textului lizibil", identificînd metodele prin care ea stîrneşte şi conservă interesul cititorului. După Dennis Porter, acestea sunt: promisiunea inteligibilităţii; promisiunea unui deznodămînt surprinzător, care să dezvăluie în întregimea ei o imagine pînă atunci fragmentară; respectarea principiului non-contradicţiei şi ireversibilităţii; manipularea isteaţă a schemelor narative tradiţionale, bazate pe distincţia maniheistă dintre erou şi ticălos; folosirea largă a redundanţei stilistice, sub forma sinonimelor şi a metaforelor[2]. Această lizibilitate fundamentală i-a făcut pe unii comentatori rafinaţi să vorbească despre romanul detectiv (clasic) ca fiind prins, paradoxal, între un joc pur cerebral al ingeniozităţii - un *puzzle* matematic, un exerciţiu prin care mintea încearcă să depăşească un obstacol în cadrul unei structuri de reguli fixe - şi, cum spune Roger Caillois, „cea mai naivă şi cea mai primitiv romanescă dintre toate formele romanului"[3]. Putem avea totuşi obiecţii faţă de ultima descriere: lizibilitatea romanului poliţist nu este deloc primitivă. Diacronic vorbind, primele romane aveau o structură laxă, episodică, mai apropiată de modalităţile de compunere narativă orală decît de intriga strînsă, bine construită, a unui bun roman detectiv.

Aşadar, citirea normală a prozei detective este subliniat lineară, o treabă făcută o singură dată, cu mişcare numai înainte, în timpul căreia curiozitatea cititorului creşte progresiv, ajungînd la punctul culminant chiar înainte de final. Dacă examinăm însă mai atent lucrurile, reiese că o astfel de „lectură normală" nu trebuie neapărat să excludă posibilitatea recitirii. în *Casual Notes on the Mystery Novei,* Raymond Chandler observă că „romanul poliţist trebuie să aibă, pe lîngă elementul de mister, valoare ca povestire bună (...). Toate romanele enigmistice cu adevărat bune sunt recitite, unele de mai multe ori. Evident că aceasta nu s-ar întîmpla dacă misterul ar fi cauza unică a interesului cititorului. Romanele poliţiste care au supravieţuit în timp posedă, invariabil, calitatea prozei bune"[4]. Chandler are perfectă dreptate. Naraţiunile de calitate reuşesc să pună la îndemîna cititorului „proptele" (ca să folosesc termenul l[u]j Kendall Walton) convingătoare ca să se angreneze în jocul „als *d° (make-believe),* să se lase implicat în evenimentele ficţionale ale povestiri'• Făurite cu meşteşug, astfel de proptele sunt refolosibile: ceea ce, »' prima lectură, este pentru cititor surpriză, poate deveni, la a doua lectura-
experienţa unei „surprinderi ideale" sau a unei „calităţi a neaşteptatului" despre care vorbeşte C.S. Lewis în *On Stories.* Asta nu modifică însă cerinţa generică fundamentală ca romanul detectiv să fie lizibil în sensul de „lectură antrenantă" şi ca el să satisfacă, aşa cum spunea Chandler, „o secţiune reprezentativă a întregului public cititor (...). Semi-literaţii nu-l citesc pe Flaubert, iar intelectualii, de regulă, nu citesc cărămizile curente de istorie naivizată ce trec drept romane istorice. Dar toată lumea citeşte, din cînd în cînd, romane poliţiste"(p. 83). Mai mult, aşa cum arată W.H. Auden, cititul de romane poliţiste poate deveni un năravi („ca tutunul şi alcoolul"), în special pentru intelectuali: „Cît priveşte romanul poliţist, cel mai curios lucru este că are mai mult succes tocmai printre acele pături de oameni care sunt cei mai imuni la alte forme de literatură visătoare, împătimitul tipic de literatură poliţistă este doctor, cleric, om de ştiinţă sau artist, adică un profesionist de succes" *(The Dyer's Hand,* p. 175). Dar Auden pare să nu fie de acord cu Chandler în privinţa relizibilităţii: „Uit povestea de cum am sfîrşit-o şi nu simt nici o dorinţă să o recitesc. Dacă - aşa cum mi se întîmpla uneori - încep o carte şi, după cîteva pagini, îmi dau seama că am citit-o, nu mai pot continua" (p. 146).

în afară de rejucarea unui joc de transpunere imaginară, există, firește, și alte modalități de recitire a romanelor enigmistice - nu numai a clasicilor genului, ci și a unor exemplare interesant și instructiv impure. De pildă, le recitim cu scopul studierii lor: cum este făcut un roman polițist? Care sunt, ca să spunem așa, șmecheriile profesiunii? La relectură, interesul față de enigma investigată în narațiune scade, iar curiozitatea este dirijată asupra textului însuși - mai ales dacă este un text izbutit - ca încă o enigmă meșteșugit concepută, de comparat cu alte enigme atent forjate, de același fel[5]. O altă modalitate de relectură, nu neapărat separată de cea studioasă, ci care poate fi concepută chiar ca o Prelungire a ei, este primordial reflexivă în sens filozofic (ontologic și [e]Pistemologic), precum și în sens estetic. Că o astfel de relectură a romanelor polițiste poate fi profitabilă din punct de vedere intelectual o demonstrează eseul lui Robert Champigny *What Will Have Happened.* [Ve]derea mai largă adoptată de Champigny este, în mod hotărît, una a [r]ecitirii, deși rolul primordial al perspectivei primei lecturi este [rec]unoscut, ca întotdeauna cînd avem de-a face cu proza enigmistică. [c]hampigny explică: Intr-un sens, lectura și relectură ne oferă perspective jnarcant diferite în cazul romanelor polițiste, dacă ținem minte deznodămîntul. Dar, în alt sens, povesti-[r]ile polițiste fac ca cele două perspective să pară similare, pentru că la prima [c]itire transmit o idee mai precisă despre țelul narativ decît o fac de obicei

povestirile obișnuite (...). Un eseu critic se naște dintr-o experiență a recitiri; (...)• Putem savura un meci și să nu ne sinchisim de reluările televizate. în mod asemănător, unii cititori preferă să citească texte, îndeosebi romane polițiste o singură dată și să se lipsească de comentarii. Nu am nici o obiecție față de preferințele de acest tip. Dar concepția mea se bazează pe experienta relecturii (...). în consecință, unele dintre analizele mele vor încălca o regulă respectată de majoritatea recenzenților: voi face cunoscut deznodămîntul (pp. 5-6).

Proza detectivă dă prioritate perspectivei primei lecturi, ca necesitate generică. O povestire enigmistică este întotdeauna construită, cu calculul tuturor efectelor ei principale, avîndu-l în primul rînd în minte pe cititorul care o va citi prima oară, adică pe cititorul implicit pe care-l construiește în timp ce se construiește pe sine și care face cunoștință cu textul necunoscut în mod treptat și în ordinea strict secvențială ce culminează cu finalul. Porter este de acord cu asta cînd spune că „povestirea detectivă medie [este] mai orientată spre final decît aproape orice alt gen de proză" (p. 235). Nimic nu pare mai diferit de acest model al lizibilității decît anumite tipuri de literatură modernistă sau postmodernistă, care dau impresia că prosperă datorită dificultății și „ilizibilității" lor evidente, snoabe și auto-proclamate (văzută ca o provocare la adresa ingeniozității celor mai cultivați cititori). Fenomenul pare să fie echivalentul literar al așa-ziselor efecte perverse din economie, prin care creșterea prețului unui bun de consum, de obicei un obiect de lux, sporește cererea de pe piață pentru acest obiect, în măsura în care se consideră că achiziționarea lui îi conferă proprietarului prestigiu social. Dar extinderea analogiei cu piața ar fi nedreaptă - la fel de nedreaptă ca și contrapartea ei elitistă, adică respingerea literaturii populare (inclusiv a romanului polițist) numai fiindcă este accesibilă sau ieftină, în termeni atît finaciari, cît și temporali.

Jocul cu codurile și constrîngerile formale

Ceea ce fascinează la contrastul dintre textele „ușoare" și aproape universal-captivante de tipul romanelor polițiste și textele „dificile", sunt „ilizibilele" *nouveaux romans* ale lui Robbe-Grillet sau Michel (uneori ostentativ structurate ca romane polițiste), este gradul în care ele se confruntă cu probleme tehnice asemănătoare și răspund provocări' unor constrîngeri formale la fel de riguroase, precum și felul în care s< folosesc de propriile lor rezultate imaginative cu scopul inițierii u[n]°^ jocuri de lectură mult diferite. Textele „ilizibile" au și o structură lud'[c] limpede, dar jocul propus de ele este non-linear, un joc al „recitirii d

început" (Roland Barthes) sau al lecturii și absorbirii multiple, opus jocului hibrid al implicării și emiterii de ipoteze la care invită textul conceput pentru o unică lectură ideală. Un joc de-a recitirea poate să înceapă foarte bine cu aflarea finalului (și chiar cu conștiința că finalul nu contează și că, de fapt, nici nu există final sau închidere) și poate

fi jucat ₑît de lent şi cu cîte întreruperi dorim. în acest joc, a ghici cine este autorul crimei (dacă există o crimă) este mult mai neinteresant decît a ghici regulile jocului, iar soluţia nu este propriu-zis o soluţie, ci o invitaţie sau o provocare de a relua jocul într-un alt chip.

Relaţia dintre proza poliţistă propriu-zisă şi anumite manipulări avangardiste auto-conştiente ale „codului hermeneutic" sau „codului enigmei" s-a bucurat de o atenţie critică semnificativă. O discuţie plină de spirit şi pătrundere a unora dintre implicaţiile ei, ulterioară publicării eseului lui Roland Barthes *S/Z* (1970), se găseşte în cartea lui Frank Kermode *Novei and Narrative* (1972). Pentru a ilustra modul în care citim romanele poliţiste, Kermode se concentrază asupra unui clasic (destul de atipic) al genului, *Trent's Last Case,* de E.C. Bentley, arătînd cum cititorul procesează informaţia complexă variabil oferită de un text care este menit să fie „în primul rînd un joc hermeneutic" (p. 15). Procesarea implică o serie de decizii interpretative privind informaţiile relevante pentru soluţionarea enigmei, în contrast cu informaţiile irelevante, dacă nu chiar înşelătoare. Dar luarea unor decizii interpretative duce invariabil la activarea altor coduri de lectură, cum sunt cel cultural şi cel simbolic.

înainte de a merge mai departe, să clarific problema codurilor prin care cititorii organizează şi memorează diversele frînturi şi fragmente de informaţie colectate pe măsură ce înaintează, în timp, prin textul narativ. Barthes propune cinci coduri, acceptate, în mare, de Kermode. Prezentarea rezumativă a lor de către Kermode ne poate fi de folos pentru [Sco]Pul limitat urmărit aici: „Două [coduri] au de-a face cu ceea ce [nu]mim naraţiune, distingîndu-se drept codul proairetic şi codul hermeneutic, adică secvenţa acţiunilor (dependente de opţiuni) şi propunerea ^nor enigme care sunt în cele din urmă - după amînări, ascunderi, [ln]§elăciuni şi aşa mai departe - rezolvate. Celelate coduri se leagă de •"Ormaţiile neprocesate secvenţial: semantic, cultural şi simbolic, ele [au] pe axa veriticală, nu pe cea orizontală a operei şi rămîn destul de [8] (p. 22). Pentru a pricepe ce se înţelege prin cele trei coduri
[e]nicale" este nevoie de informaţii suplimentare.

Centru Barthes, codul „semic" (nu „semantic") este acela prin care nci-[Ces^m] informaţii indirecte, conotative, privind identitatea sau perso-l narativă a personajelor: în termeni morali (bun, rău), psihologici

(calm, flegmatic, participativ, nervos, sensibil, exasperat) sau sociali (aparţinînd clasei superiore, celei de mijloc sau celei inferioare). Codul semic, sau al personajului, este mai puţin important, sau mai puţi[n] extensiv şi subtil implicat în povestiri în care sunt preponderent folosite codul de acţiune şi codul hermeneutic. în romanele de aventuri, suspens şi poliţiste, evoluţia psihologică a personajelor nu este nici posibilă, ni[cj] dezirabilă. Cît despre codul „cultural" al lui Barthes, el este acela în care cititorul stochează conotaţiile derivate din aspectele sau înclinaţiile ideologice ale textului - prejudecăţile culturale, stereotipiile de clasă, gen sau naţional-rasiale, clişeele, axiomele epistemologice incontestabile, problemele de „cunoaştere universală" şi aşa mai departe. Din punctul de vedere al criticii literare, acest cod este, indubitabil, cel mai util pentru a-l defini pe cititorul implicit, în funcţie de clasa sau grupul său social, de status, gen, rasă, religie sau opţiune politică.

Codul „simbolic" este cel care se ocupă - pentru Barthes, pe o linie idiosincratic psihanalitică - de sensurile simbolice ale corpului omenesc (în ceea ce priveşte diferenţele de sex). Ar fi binevenită o reelaborare a acestui cod în termeni mai cuprinzători, care să dea seama de atracţia tiparelor şi imaginilor arhetipale - imagini capabile să declanşeze reverii, în sensul poeticii bachelardiene a imaginarului - deşi, probabil, nu într-o discuţie despre lectura romanelor poliţiste, la care dimensiunea simbolică nu joacă decît un rol minor.

Cu privire la romanul poliţist al lui Bentley, Kermode se străduieşte să arate că materialul relevant din punct de vedere hermeneutic pe care îl identificăm în el zămisleşte un material cu semnificaţie cultural-ideologică, ba chiar simbolică, iar acest argument este uşor de acceptat. Nu are nici un rost să argumentezi că, din punctul de vedere al cititorului, ,,plu[r]'' semnificaţia" sau pluralitatea sensului este condiţia normală a oricărui text narativ. Argumentul contrar pare să fie mai interesant. Se poate demonstra că într-un roman poliţist de succes informaţia ce pare superflu[a] sau complet neutră din punct de vedere hermeneutic joacă un rol *herros*-neutic *potenţial* (şicanator,

uneori agreabil-chinuitor). în consecinţă, jo°[u] propus de romanul poliţist ar fi unul în care informaţiei, inclusiv celei de natură culturală, semică şi simbolică, i s-ar conferi o semnificaţie herffl[e]' neutică şi astfel ar deveni centrul unei atenţii mărite. Un roman detecţi eşuat ar fi unul în care cele mai multe informaţii de diferite tipuri oferi de text s-ar dovedi irelevante din punct de vedere hermeneutic, folos[11] numai ca să îngroaşe cartea, lucru destul de des întîlnit.
în comentariul său, Kermode examinează textul lui Bentley n[u] .. ochii unui cititor obişnuit (nerăbdător, curios, sistematic naiv), ci cu oc

[u]nui lector profesionist, obişnuit să cugete. Curios, această perspectivă îl f[a]ce să nu vadă că are de-a face cu un joc de unică folosinţă, prin construcţie, dar îl ajută să stabilească o legătură convingătoare între anumite structuri ale prozei poliţiste şi suprarafinatele jocuri ale atenţiei şi recitirii propuse de Queneau, Robbe-Grillet sau Butor. Kermode susţine că romanul lui Robbe-Grillet *Les Gommes* sau al lui Butor *L'Emploi du temps* sunt romane detective într-un sens special, adică pot fi descrise drept „secvenţe narative de enigme (...) şi de indicii ambigue (...) de mare interes, în special dacă renunţăm la ideea (...) că ar trebui să se potrivească între ele cu mare exactitate şi abandonăm încercarea de a găsi închiderea hermeneutică totală" (p. 16). Numai că, aş adăuga eu, dacă dispare cerinţa închiderii şi este îndepărtat sensul teleologic al finalului, „marele interes" de care vorbeşte Kermode este de natură pur critic--teoretică şi nu va fi perceput decît de către recititorii avizaţi, majoritatea membri ai departamentelor de literatură ale instituţiei pentru recitire pe care o numim universitate.
Aceste bizare povestiri detective de-a-ndoaselea, în care crima se poate produce din cauză că este investigată, sunt de fapt parodii complexe sau alte tipuri de distorsiuni ludice ale convenţiilor literare stabilite pentru genul narativ al romanelor enigmistice ; aşadar, ele sunt forme de critică literară implicită. Potenţialul inovator ce derivă din ridicarea procedeelor unui gen „inferior" la nivelul noilor norme literare „elevate" este recunoscut de mult de scriitori, deşi în critică a fost observat pentru prima dată abia de către formaliştii ruşi. Sursa principală, cît şi obiectivul experimentelor de acest tip este *procesul lecturii.* Iată de ce textele avangardiste discutate de Kermode pot fi cel mai bine definite drept jocuri [ex]perimentale de metalectură: a citi cititul, cum ar fi, sau a citi împotriva cititului, a explora în mare măsură inconştientele ambiguităţi, labirinturi 5' complexităţi ale lecturii, precum şi fascinantele absurdităţi, accidente, [e]Pifanii ale lecturii conştient şi deliberat greşite - lectură literală, cînd ar [tre]bui să fie figurativă, antiteleologică, atunci cînd ar trebui să fie teleolo-j>[lc]ă şi aşa mai departe. Aceste jocuri de lectură şi relectură duble se [aze]ază adesea pe îndepărtarea unor cerinţe ale lecturii hermeneutice °miale. Adevăratul erou al acestor jocuri, cel pus în mod repetat la [nc]ercare de aventurile conceptualizării şi reconceptualizării, cel aruncat [e] colo-colo de întorsăturile dramatice şi schimbările de context, nu este „ ' decît cititorul - insistentul, încăpăţînatul şi poate „ipocritul" cititor
(în
sensul versului lui Baudelaire, „hypocrite lecteur, mon semblable,
[n] frere"), cititorul care este sau devine obsedat de relectură şi, ine-[ctab]il, de rescriere.

(Re)citirea ca rescriere: lectura de gradul doi

Nu încape îndoială că „cititorul ipocrit" al lui Baudelaire este î[n] primul rînd poet sau „făuritor" *(poietes,* în greacă). Acest lector este un meşteşugar de înaltă calificare şi bun cunoscător al literaturii sau, ca să-l parafrazăm pe Henry James, unul care stoarce materialul literar, ca să obţină nu atîta sens, cît mai mult nebănuite *posibilităţi* de sens şi joc literar creator. Chiar şi cînd parcurge pentru prima oară textul, un astfel de cititor este şi un re-cititor şi re-scriitor mental. Cititorii creatori nu doar construiesc un „text virtual" (orice cititor procedează astfel), ci sunt şi pe de-a-ntregul conştienţi că o fac. Mai mult, date fiind regulile jocului cît şi problemele specifice (de dicţiune, intrigă, caracterizare, verosimilitate, surpriză) puse de text, ei îşi imaginează continuu diverse strategii şi aplică soluţii mai bogate, mai subtile, mai adecvate. Ceva mai devreme (în capitolul 5), mă refeream la afirmaţia lui Henry James că pur şi simplu nu poate citi un roman dacă nu-i inspiră dorinţa de a-l rescrie. într-o scrisoare către Mrs. W.K. Clifford, James face o afirmaţie asemănătoare despre lectură ca formă de rescriere imaginară:

„Unica mea metodă de citire (...) este să mă imaginez pe mine însumi *scriind* textul din faţa mea, tratînd subiectul (...). Găsesc că G. W. [iniţialele se referă la titlul romanului publicat recent de Mrs. Clifford] este foarte alert şi viu (...). Sentimentul critic pe care-l am (...) este că nu *stoarceţi* materialul suficient de tare (...). îl *storc* eu, citindu-vă, dar asta este, cum spun eu, rescriere! " *(Letters,* voi. 4, p. 617).
într-un sens mai larg, tot scrisul literar îşi are rădăcina ultimă într-o astfel de rescriere mentală. Unele modalităţi şi genuri, fireşte, coboară din ea într-o manieră mai uşor de recunoscut. Să ne gîndim la parodie. In formele ei cele mai simple, dar nu neapărat şi cele mai rudimentare, parodia este în mod explicit un caz de rescriere, de transpunere sau re-turnare a originalului într-o formă jucăuşă, de luare în rîs. La tipurile mai complexe de parodie, adesea combinate cu forme non-comice de intertextualitate, cum sunt imitaţia, adaptarea, aluzia sau re-crearea în altă modalitate sau în alt gen, tehnicile de luare în rîs ale rescrierii p[ot] sfîrşi prin a arăta ele însele atît de subtil ambigue, încît parodia să se dizolve într-un fel de omagiere de o ironie blîndă sau de o veselie jucăuşa a originalului. în întrupările ei clasice - să ne gîndim la genurile batj[0]' coritor-eroic sau serio-comic, un exemplu elegant fiind poemul lui *The Râpe ofthe Lock* - parodia rămîne exemplul cel mai clar de bi tate ludică. Nu este însă nicidecum modul unic sau predominant bitextualitate.

Vastul fenomen al rescrierii a fost studiat de numeroşi critici moderni dintr-o mare varietate de perspective. Formaliştii ruşi au pus accentul pe *ostrannenye* („defamiliarizare", „înstrăinare") şi deviere de la normă. Mihail Bahtin a propus o teorie dialectică mult mai complexă a dialo-gismului şi „carnavalizării". Mai recent, structuraliştii şi post-structuraliştii au văzut rescrierea în termenii intertextualităţii, unii dintre ei evidenţiind elementul ludic (Roland Barthes în ultima parte a carierei sale, Jacques Derrida în comentariile la Mallarme, Joyce sau Celan), iar alţii preferind modelul agnostic sau confruntaţional, derivat din teoria freudiană a refulării. Poate că cea mai grăitoare ilustrare a acestei poziţii este teoria lui Harold Bloom a producţiei poetice ca rezultat al „angoasei influenţei", cu conceptul ei central, că „sensul unui poem este întotdeauna un alt poem".
Unul dintre cele mai utile studii generale despre rescriere, *Palimpsestes* (1982) de Gerard Genette, se ocupă direct, deşi numai parţial, de problematica literaturii şi jocului. *Palimpsestes* este în întregime o carte despre „literatura de gradul doi", adică literatura derivată, prin variate tipuri de transformare sau de „transtextualizare", din alte opere literare anterioare. Făcînd abstracţie de greoaia terminologie tehnică a „textualităţii" (trans-textualitate, paratextualitate, hipertextualitate, hipotextualitate, arhitextua-litate), *Palimpsestes* este un eseu erudit, bogat în observaţii lucide şi exemple bine alese de transformări textuale, care se întind de la reducţia comică - parodii şi alte jocuri asemănătoare - la „transpoziţia" serioasă, ilustrată de opere ca *Ulise* de Joyce, *Doktor Faustus* de Thomas Mann sau *Vendredi* de Michel Tournier (rescriere a lui *Robinson Crusoef.*
Există în *Palimpsestes* două lucruri faţă de care aş vrea să iau poziţie. Primul este concepţia limitată a lui Genette despre joacă sau elementul ludic din literatură, care s-ar aplica, după el, numai la transformările textuale neserioase (parodii evidente, scrieri burleşti, jocuri de tip Oulipo)[7]. Dar joaca, aşa cum am susţinut în acest capitol, atît în sensul de joc „als °b" *(make-believe),* cît şi de joc cu reguli, nu poate fi limitată la anumite genuri sau modalităţi literare: joaca se află în centrul categoriei de ficţionalitate însăşi, pe care este întemeiată chiar posibilitatea existenţei literaturii şi, de aceea, a (re)lecturii literare.
Cu noţiunea de lectură ajung la cea de-a doua observaţie critică. Perspectiva generală adoptată de Genette în *Palimpsestes,* chiar şi cînd se [re]feră, întîmplător, la lectură (văzută însă doar ca o funcţie textuală dematerializată), rămîne ferm orientată spre text. Acest lucru, venind din Partea unui structuralist ortodox ca Genette - un inginer al textului, dacă [nil"]e permis s-o spun - nu ne poate surprinde ; mai mult, nu este lipsit de [Un]ele avantaje: face posibilă tratarea sistematică, delimitată clar, de o

precizie aproape tehnologică, a problemelor textuale. Pe de altă parte, o astfel de perspectivă nu poate decît să ignore *creativitatea* (re)lecturii.

Voi examina acum cîteva cazuri de rescriere creatoare, modernă şi postmodernă, legate nemijlocit de problema (re)citirii şi care îşi află justificarea estetică finală în faptul că fac din lectură un proces ludic pe deplin conştient. Să privim mai îndeaproape primele două romane publicate de Alain Robbe-Grillet, *Les Gomrnes* (1953) şi *Le Voyeur* (1955), ambele rescrieri ale unor tipuri fundamentale de roman enigmistic.

(Re)citind Gumele *lui Alain Robbe-Grillet*

Intriga din *Gumele* revine la intriga enigmistică arhetipală, cazul lui (Edip. Eroul lui Sofocle nu este numai primul detectiv din literatura universală, ci şi primul ucigaş descoperit ca urmare a unei investigaţii desfăşurate cu succes. Paradoxal, ancheta este condusă chiar de către asasin, idee păstrată de Robbe-Grillet. Dar intriga din *Gumele* este şi anti-cedipiană într-un sens important: în vreme ce paradigma oedipiană ne cere să căutăm într-o crimă săvîrşită *anterior* (uciderea neelucidată a lui Laios) explicaţia crizei prezente (ciuma care a lovit Teba şi haosul social căruia i-a dat naştere), în povestirea lui Robbe-Grillet detectivul tolomac, Wallas, investighează o crimă care n-a avut loc (atentatul ratat al asasinului plătit Garinati la viaţa profesorului Daniel Dupont), ca pînă la urmă să devină el însuşi asasinul, după exact douăzeci şi patru de ore, cînd, într-o scenă cu identităţi şi roluri false, îl împuşcă pe Dupont, tatăl său simbolic. Wallas, investigatorul special trimis de la centru în orăşelul provincial flamand fără nume în care se petrece acţiunea din *Gumele,* este, la suprafaţă, reprezentantul legii, dar devine, de fapt, instrumentul nebănuitor al teroristului Bona care, din motive nedivulgate, îi doreşte moartea profesorului Dupont, ca cea de-a noua victimă dintr-o serie de zece asasinate atent plănuite (a zecea ucidere, pomenită în epilog, este a unui negustor cu numele de Albert Dupont, făptaşul fiind un anume Monsieur Andre, care poate fi Wallas sau altcineva ce se foloseşte de numele acestuia)- Se presupune că Bona vrea să transmită un mesaj - dar cui ? Şi în ce scop • Crimele sunt concepute ca un soi de scriere - dar ca să scrie ce ?

întrebările de felul acesta, ivite pe parcursul celei de-a doua lecturi-cea analitică, nu primesc răspuns. Faptul că mobilul lui Bona rămî[fle] necunoscut este un comentariu despre lipsa de importanţă a motivaţiei (ş[1]» mai general, a verosimilităţii) în romanul detectiv de gradul doi, supus de Robbe-Grillet unei lecturi ludice de gradul al doilea. Important este a[jCl]

că în loc să rezolve o crimă, investigaţia conduce la una. Dar este reală această investigaţie? Relaţia dintre Wallas - numit astfel, prin paro-nomasie, după autorul de romane detective Edgar Wallace - şi Garinati este uneori atît de ambiguă, încît cititorul este îndreptăţit să creadă că Wallas nu este doar un fals detectiv, ci şi o sosie sau o dublură a lui Garinati. Iar finalul (uciderea reală, dar accidentală a lui Daniel Dupont) se dovedeşte a nu fi finalul real (textual), deoarece urmează (după cum suntem informaţi în epilog) o altă ucidere, cea a neguţătorului de cherestea Albert Dupont. Mai mult, linearitatea intrigii principale este constant ameninţată de situaţii repetitive (atît reduplicare, cît şi recurenţă), simbolizate de acel Boulevard Circulaire din oraşul fără nume al nesfîrşitelor învîrtiri în cerc ale lui Wallas.

Marele model al misterelor metafizice de acest soi rămîne nuvela lui Borges *Moartea şi busola,* evident cunoscută lui Robbe-Grillet în momentul cînd a scris *Les Gommes*[8]*.* Paradoxală într-un sens logic precis şi comparabilă prin asta cu alte aporii celebre (mincinosul cretan care se proclamă mincinos sau demonstrarea de către Zenon a imposibilităţii mişcării), povestirea lui Borges arată cum asasinul Red Scharlach îl prinde în cursă pe *raisonneur-ul* Lonnrot (investigator în genul Auguste Dupin/Sherlock Holmes), cu ajutorul a trei crime îndelung şi amănunţit gîndite. Prima, a cărei victimă este învăţatul talmudic Doctor Marcel Yarmolinsky, este accidentală[9], dar îi dă lui Scharlach ideea de a le plănui pe următoarele două într-o manieră cabalistică şi geometrică. Laolaltă, cele trei crime reprezintă, indubitabil, dar pervers, primele trei litere din *tetragrammaton* (JHVH, numele secret, impronunţabil al lui Dumnezeu), precum şi trei dintre punctele cardinale ale busolei (Nordul, Vestul, Estul). în timp, crimele sunt separate de exact o lună; în spaţiu, sunt săvîrşite la vîrfurile unui triunghi echilateral (Nord, Vest, Est), indicînd că cea de-a patra crimă, ultima, trebuie să se comită la sud de Buenos Aires, în punctul simetric opus celui mai nordic punct (Hotel du Nord) de pe hartă. Triunghiul perfect devine astfel un pătrat perfect (cele două figuri geometrice [se] armonizează cu numerologia lui 3 şi 4 din nuvelă). Cînd Scharlach buşeşte,

finalmente, să-l determine pe Lonnrot să vină la Triste-le-Roy, scena celui de-al patrulea asasinat, Lonnrot, sofisticatul *raisonneur,* are brusc revelaţia că de data aceasta victima desemnată este în mod necesar, ^ră scăpare, matematic, nimeni altul decît el însuşi. Ca şi *Gumele* lui ^bbe-Grillet, în care simbolul „radierelor" este o parte dintr-o paradigmă Illai mare a scrierii, nuvela lui Borges tratează, în ultimă instanţă, despre Scriere şi rescriere şi, implicit, despre citire şi recitire : tandemul *criminal/ectiv* corespunde, subtil şi ironic, perechii *autor/cititor.*

Cunoştinţele de fundal pe care trebuie să le posede cititorul implicit al *Gumelor* sunt de trei tipuri: o anumită familiarizare cu „clasicii" literaturii (în special cu episoadele principale ale mitului lui (Edip şi tratarea lui de către Sofocle), precum şi cu modul în care s-au ocupat „modernii" de scenarii mitice similare (bunăoară, Joyce, în versiunea sa a *Odiseei)* ■ o familiarizare cu convenţiile narative ale prozei poliţiste; în sfârşit', cunoaşterea convenţiilor şi trăsăturilor stilistice ale romanului „realist" de tip balzacian. Cele trei niveluri de pregătire sunt absolut necesare pentru ca cititorul să afle sensul celor trei planuri pe care evoluează romanul lui Robbe-Grillet: planul aluziilor literare, în special la *CEdipus Rex* şi la locul ocupat de (Edip în patrimoniul cultural occidental; planul în care textul se joacă, atît parodic, cît şi „serios", cu teme, tehnici şi strategii ale povestitului, cu stereotipiile povestirii enigmistice; planul, mai polemic, în care romanul respinge literatura „realistă", cu transparenţa ei lăudăroasă faţă de realitate, precum şi cu idealul ei al reprezentării, introducînd convenţii uimitor de noi, de auto-conştiente, de auto-ana-lizante şi, deseori, de auto-anulante.

Cele spuse pînă acum pot acredita ideea că lectura propriu-zisă a romanului este o întreprindere enorm de complexă. Fără îndoială că aşa stau lucrurile, dacă îl abordăm ca pe un roman tradiţional. Cititorii care se apropie de text cu aşteptări greşite şi le vor vedea contracarate în mod repetat şi probabil vor abandona repede lectura. Este posibil să aibă cunoştinţele necesare, structurate pe trei planuri, şi totuşi să se simtă atît de dezorientaţi, încît să nu reuşească să apeleze la informaţiile relevante în punctele nodale adecvate, devenind astfel incapabili să activeze şi să alterneze codurile potrivite în ordinea cerută de text. în consecinţă, se vor plictisi şi, foarte probabil, se vor înfuria.

Pe de altă parte, citit în contextul care îi dezvăluie orientarea generală, *Gumele* devine un roman nu numai lizibil, ci şi antrenant. Un astfel de context este, spre exemplu, un curs universitar de literatură, în care procesul lecturii literare tinde să devină mai conştient de sine şi cU adevărat mai apropiat de natura recitirii. Folosit, să zicem, într-un curs despre evoluţia romanului ca gen, sau despre tipurile de ficţiune modernă, sau despre raportul dintre literatura populară şi avangardă, romanul lui Robbe-Grillet va fi şi mai uşor de parcurs şi, din punctul de vedere al celui ce ţine cursul, mai uşor de predat decît unii clasici ai prozei moderne (infinit mai simplu decît Proust, Joyce, Faulkner, Musil sau Thofflas Mann). Secretul unei opere ca *Gumele* lui Robbe-Grillet constă în aceea că, dincolo de dificultăţile ei intimidante, dar, de fapt, destul de superficial; ea este, în esenţă, o jucărie ingenioasă, care se lasă folosită în scopu didactice: o jucărie verbală pentru lectura, relectura sau

conştientă de sine, sau pentru lectura de gradul al doilea, ca să parafrazăm conceptul lui Genette de „literatură de gradul doi".

Necitibil în împrejurări normale, Robbe-Grillet devine un autor foarte lizibil şi relizibil (mai mult, unul care poate fi citit *cu plăcere,* după cum au descoperit cu surprindere mulţi studenţi de-ai mei de la cursurile despre proza contemporană) în împrejurări speciale, îndeosebi didactice : acest lucru ar explica succesul academic al unui autor altminteri dificil, artificial, ciudat, adeseori pretenţios şi uneori absurd ca o „maşină" Rube Goldberg (o construcţie fantastic de complicată, cu tot felul de articulaţii inutile, pentru obţinerea unui efect cît se poate de simplu). A analiza *Gumele* este ca şi cînd ai descoperi cum să te joci cu o jucărie esoterică, bizară şi complicată: ajungi să înţelegi sensul şi funcţia fiecărei piese din angrenaj.

Pentru a parcurge cele două sute şi ceva de pagini ale *Gumelor,* ai în primul rînd nevoie să fii călăuzit de un fir narativ creditabil, alcătuit din acţiuni ce pot fi considerate adevărate din punct de vedere ficţional. Cu alte cuvinte, textul trebuie să-i pună la îndemînă cititorului punctele de reazem esenţiale, elementele strict necesare de adevăr

ficţional, care să-i dea posibilitatea să joace, cît de sumar, un joc „als ob" de enigmistică poliţistă. Numai că aceste elemente nu sunt oferite pe tavă de text, aşa cum ar fi într-un roman „normal", sau în şi mai mare măsură într-un roman poliţist, subgenul atît de dependent de intrigă „imitat" direct de Robbe-Grillet. Asta înseamnă că cititorul - şi mă gîndesc la cititorul ipotetic care citeşte cartea pentru prima oară - va trebui să identifice acest fir narativ. în *Gumele,* această tramă narativă esenţială apare după prolog, pe parcursul căruia autorul implicit descrie (folosind, obsesiv, prezentul indicativului) preambulările kafkiene ale investigatorului special Wallas Prin straniul oraş fără nume în care este chemat să-şi îndeplinească misiunea. Cu ajutorul acestui fir, cititorul izbuteşte să lege între ele, secvenţial, scenele adevărate (sau cel puţin potenţial adevărate) ale romanului, alese dintre alte scene, „fictive" chiar din punct de vedere ficţional. h cazul unui roman tradiţional, selecţia cu pricina este făcută pentru cititor chiar de text, ca un lucru firesc. Dar Robbe-Grillet refuză să demarcheze clar ceea ce este ficţional adevărat (ce face sau spune protagonistul, ce „se întîmplă cu adevărat" în povestire) de ceea ce este ficţional fictiv (ce visează protagonistul, ce născoceşte, la ce fantazează, ce antici-Pează cu nesaţ, ce-şi imaginează, ce ipoteze lansează, ce false amintiri are> ce proiecte şi aşa mai departe). Acest refuz, oricare ar fi motivaţia ţ^i - experimentalismul ludic mi se pare mai credibil decît motivele flozofice invocate de unii critici - sfirşeşte prin a demonstra cît de dramatic de important este conceptul de adevăr ficţional în receptarea

operelor romaneşti. *Gumele* este, poate, cel mai adecvat exemplu în aceasta privinţă, deoarece aşteptările cititorului răbdător, de a găsi o intriga detectivă ficţional adevărată, cu un element de suspens şi cu o surpriză în final, sunt în cele din urmă răsplătite, chiar dacă nu fără unele ambiguităţi obositoare. în *Le Voyeur* însă, nevoia de adevăr ficţional resimţită de cititor este supusă unui test şi mai sever.

(Re) citind Le Voyeur *pentru adevărul ficţional*

Cititorii textelor narative îşi concep şi desfăşoară jocurile „als ob" *(make-believe)* îndeosebi în termenii adevărului ficţional. O dată ce se percepe clar ceea ce este ficţional adevărat într-o povestire, feluritele devieri de la acest adevăr, aşa cum sunt descrise în text (sub formă de închipuiri, minciuni, halucinaţii sau altele), pot să aducă nuanţări importante, ajutînd la modelarea jocului „als ob" primar, pe căi nebănuite şi fructuoase. Dar la Robbe-Grillet *maicile ficţiunii în ficţiune* (exprimate în romanele tradiţionale cu ajutorul unor expresii simple, ca „gîndi el", „îşi aminti el" sau „îşi imagină el") lipsesc, de unde şi dificultatea cu care asamblează cititorul o linie narativă ficţional adevărată sau măcar ficţional--mai-probabilă-decît-altele. Ceea ce ne propune autorul aici nu este un joc „als ob", ci unul cu reguli - mai precis, cu reguli ascunse - sau poate un joc constînd în ingenioase capcane, curse, ambuscade textuale pentru cititor, cum susţinea Robbe-Grillet însuşi[10]. Dar asta nu poate modifica regula fundamentală, fără de care nu se poate vorbi de o lume ficţională (opusă haosului ficţional arbitrar, incoerent), şi anume regula că în cadrul unei lumi ficţionale trebuie să fim capabili, în principiu, să deosebim adevărul ficţional (sau adevărul potenţial) de tipurile ficţionale de fictivi-tate, chiar şi atunci cînd acestea din urmă joacă un rol foarte mare, cum se întîmplă în multe opere literare, de la *Don Quijote* la romanele lui Kafka-

în cazul lui Cervantes, linia de demarcaţie dintre adevărul ficţional şi auto-amăgirile eroului este destul de clară, deşi în partea a doua lucrurile au tendinţa de a se complica întrucîtva. în cazul lui Kafka şi al altor moderni (influenţaţi direct sau indirect de Kafka), separarea devine mai problematică, dar posibilitatea de a o opera rămîne, oricît de chinuitor oe evazivă ar fi. Putinţa de a discerne adevărul ficţional nu are nimic oe" face cu „realismul" sau cu „reprezentarea realităţii" : este ficţional adevara că într-o bună dimineaţă Gregor Samsa, cel din *Metamorfoza,* se trezeŞ

ă ă di i"[1]
g , *fz,*

ca să constate că a devenit un gîndac uriaş sau un scarabeu, este

"1

ajevărat că într-o bună dimineaţă Joseph K. din *Procesul* este arestat şi că ja sfîrşitul romanului este executat. Astfel încadrată, drama misteriosului şi tot mai neliniştitorului

proces al lui Joseph K. poate consta din episoade al căror adevăr ficţional este indecidabil, dar pînă şi scenele cele mai coşmareşti, pînă şi întîmplările cele mai bizare conţin un sîmbure de adevăr ficţional sau de adevăr ficţional potenţial care le face în mare credibile şi eficiente (la modul *make-believe),* conferindu-le astfel putere asupra imaginaţiei cititorului.

Fără ingredientul dramatic al adevărului ficţional, lectura literară a operelor de mai mare lungime ar fi pur şi simplu imposibilă. Dacă adevărul ficţional lipseşte sau nu este oferit, fără ambiguitate, de text, cititorul nu va conteni să-l caute, aşa cum căutăm întotdeauna semnele prin care să ne orientăm într-un ţinut necunoscut. Aşadar, pînă şi în romanele polemic antirealiste ale lui Robbe-Grillet există, de fapt, mai mult adevăr ficţional (ba încă şi ceva adevăr cvasi-realist) decît se observă la prima privire. Acest adevăr ficţional este cel ce ne permite să rezumăm intriga dintr-un roman ca *Le Voyeur.* Este posibil, fireşte, să nu ne intereseze un astfel de rezumat; dacă dorim unul însă, putem alcătui un rezumat mai mult sau mai puţin convingător, chiar dacă el va mai păstra multe „puncte de indeterminare" şi după mai multe recitiri atente. O analiză structuralistă a lui Robbe-Grillet, precum cea efectuată de Roland Barthes în *Litterature litterale* (publicată iniţial în 1955, ca recenzie laie *Voyeur),* se poate lipsi de referinţe la intrigă sau la subiect, ignorînd pînă §i faptul crucial că se ocupă de un roman poliţist - un roman-enigmă special, scris nu pentru a fi citit (scris *împotriva* lecturii ar fi o definiţie Mai corectă), ci, în ultimă instanţă, pentru a fi recitit. în anii 50, cînd şi-a scris eseul, pe Barthes nu-l interesau încă procesele citirii şi recitirii, aşa cum aveau să-l intereseze în anii 60. Dintre primii critici ai lui Robbe-Grillet, cel care a adoptat în mare o abordare de tip „reacţia cititorului" suficient de nesistematică şi de „spontană", dar consecventă (derivată din tradiţia lecturii atente a Noii Critici), a fost americanul cruce Morrisette, autorul unuia dintre cele mai utile studii analitice despre r°rnancierul francez. Morrisette nu evită misiunea critică, de regulă lspreţuită de criticii de avangardă, de a pune la îndemîna cititorului ezumate sau sinopsisuri ale romanelor lui Robbe-Grillet, ca puncte de " ecare pentru discuţii critice mai ample. în timp ce alcătuieşte rezumatele tr'gilor, Morrisette nu poate să nu folosească diferite echivalenţe a ceea nimesc eu adevăr ficţional, inclusiv ale adevărului ficţional potenţial, egorie relevantă pentru scrisul modernist şi postmodernist.

în complicata intrigă a romanului *Le Voyeur,* evenimentul de importanţă centrală cit priveşte adevărul ficţional - anume uciderea sadică a fetei de 13 ani Jacqueline/Viola de către comis-voiajorul Mathias - este prezentat sub forma unui gol plasat chiar în mijlocul romanului, gol ce trebuie umplut de cititor pe baza aluziilor şi indiciilor al căror adevăr ficţional (sau, prin eliminare, al căror caracter iluzoriu, a căror falsitate) poate fj stabilit(ă) numai prin relaţionare cu evenimentul central pomenit. Aceasta ridică dificultăţi considerabile, ceea ce explică de ce unii critici (Maurice Blanchot, Germaine Bree) susţin că crima lui Mathias a avut loc numai în imaginaţia sa. Dificultăţile nu sunt însă insurmontabile, iar cititorul grijuliu învaţă „să deosebească, fără intervenţia autorului, realitatea de vis, de amintire şi, în cele din urmă, de viziunea paroxistică", cum scrie Morrisette *(The Novels of Robbe-Grillet,* p. 88). Romanul, pendulînd liber între acţiuni prezente (ficţional adevărate), amintiri (ficţional adevărate, dar parte dintr-un trecut ce trebuie delimitat clar de prezent), false amintiri, anticipări (ficţional posibile), scene imaginare şi reverii diurne, născociri, minciuni şi alibiuri (toate ficţional false), este astfel construit încît să-i dezorienteze pe cititori, relevîndu-le totodată, ca răsplată pentru generoasa lor atenţie, un sistem de criterii subtile cu ajutorul căruia pot, dacă nu să rezolve labirintul narativ, cel puţin să-l vadă drept ceea ce este : un *puzzle* rezolvabil numai parţial. Dar pînă şi o soluţie parţială ca aceasta îl va ajuta pe cititorul perseverent să reconstituie o povestire puternică - sau cel puţin o ramă pentru un posibil joc „als ob" - despre obsesii şi crime. Textul pare a ascunde o fantezie sadică extrem de brutală, o constantă a imaginaţiei erotice a scriitorului. Ca să ajungem la sensul ascuns, este nevoie să recitim cu scopul de a afla secretul (problemă de care mă ocup în partea a IV-a).

Tehnica mascării folosită de Robbe-Grillet este, paradoxal, una de etalare verbală, de prezentare cinematică. Posibilităţile, ipotezele, proiecţiile şi născocirile ce-i trec prin cap

lui Mathias (naraţiunea la persoana a treia adoptă aproape constant punctul de vedere al acestuia) sunt descrise pînă în cele mai mici amănunte, se insistă asupra lor ca asupra unor prezenţe concret-imagistice, sunt scrutate ca de un aparat de filmat care înregistrează cu încetinitorul. La nivel verbal, rezultă descrieri lung[1]' adesea repetitive, pe care, ca să perceapă diferenţele reale dintre e»[e]' cititorul trebuie să le vizualizeze. Dar vizualizarea - desenarea imagini'[01] mentale care să suplinească vorbele - încetineşte procesul lecturii §' solicită o atenţie concentrată, neabătută. în film, care se im în primul rînd prin limbajul imaginilor (un limbaj de mult mai
nemijlocire şi simultaneitate decît cuvintele), efectul proiectării unor versiuni paralele ale aceluiaşi eveniment pare mai natural, după cum însuşi Robbe-Grillet observa cîndva :
După ce a admis memoria, spectatorul poate admite imediat şi imaginarul şi nu vom auzi proteste în jurul cinematografelor împotriva acelor scene de tribunal dintr-un roman poliţist în care *vedem* o ipoteză privind circumstanţele unei crime, ipoteză ce poate fi la fel de bine falsă sau adevărată, formulată mental sau verbal de către magistratul ce interoghează; apoi mai putem vedea, tot aşa, în timpul depoziţiilor diverşilor martori, dintre care unii mincinoşi, alte fragmente de scene mai mult sau mai puţin contradictorii, mai mult sau mai puţin posibile, dar prezentate toate cu acelaşi tip de imagine, cu acelaşi realism, cu aceeaşi promptitudine, cu aceeaşi obiectivitate. Iar acest lucru este la fel de adevărat şi dacă ni se arată o scenă din viitor, imaginată de un personaj etc. *(Last Year at Marienbad,* p. 13).
Aşa şi este, dar spectatorii obişnuiţi urmăresc fără greutate drama din tribunal, mai întîi fiindcă au o idee limpede despre contextul general (a avut loc o crimă, se desfăşoară un proces cu martori etc.) şi în al doilea rînd pentru că versiunile prezentate pe ecran sunt atribuite clar unor personaje specifice, versiunea fiecărui personaj fiind consecventă cu sine. Nici una dintre condiţiile acestea nu este îndeplinită în *Le Voyeur,* unde metoda cinematografică este folosită în interiorul unui alt mediu - cel al ficţiunii literare - în mod experimental şi extrem de neconvenţional.
Premisa generală care i se sugerează cititorului este că un vînzător ambulant de ceasuri călătoreşte pînă pe o mică insulă ca să-şi expună marfa; faptul că este posibil să se fi comis o crimă oribilă apare abia în Partea a doua a cărţii. Mai mult, versiunile paralele constînd din scene ipotetice, amintiri, anticipări, minciuni dramatizate, cu inconsistentele lor strigătoare la cer şi amănuntele ce se exclud reciproc, sunt atribuite toate (în naraţiunea la persoana a treia) unui singur personaj, comis-■voiajorul Mathias, al cărui punct de vedere controlează centrul cîmpului narativ. Procedeul acesta încalcă atît principiul non-contradicţiei, cît şi pe [c]el al ireversibilităţii, pe care un roman poliţist corect trebuie să le Aspecte întotdeauna cu stricteţe.
Astfel, ceea ce într-un roman detectiv tipic ar fi decodat automat de
^'titorul prins în naraţiunea captivantă, în enigma pentru recitire scrisă de
^obbe-Grillet este dezautomatizat complet, prin încălcarea insistentă şi
[re]Petată a aşteptărilor cititorului de romane „obişnuite". Acţiunile descrise
[ev]'n tot mai stranii şi mai auto-conştiente, tot mai ilogice, tot mai
nervant de auto-contradictorii. O tentativă de a emite o ipoteză de lectură
[11] [c]are aceste contradicţii s-ar explica, dacă nu şi reconcilia, se poate face

numai după încheierea primei lecturi atente şi nu se poate verifica decît prin relectură. Joseph Frank ar spune că arta narativă a lui Robbe-Grillet este o nouă încercare modernistă de a realiza „forma spaţială" deplină adică simultaneitatea, cu rezultatul că literatura sa este, de fapt, necitibilă şi numai recitibilă. în termenii propuşi aici, un roman ca *Le Voyeur* este -şi în aceasta constă originalitatea sa literară - o experienţă de citire sau lizibilitate : necesitatea recitirii apare ca urmare a dezautomatizării insistente a procesului de lectură. Lectura literară dezautomatizată tinde să devină conştientă de sine şi să-şi pună întrebări despre ea însăşi, atenţia concentrîndu-se intens asupra aspectelor separate ale actului de lectură, a cărui armonie internă nu mai este de la sine înţeleasă. Aceste aspecte, dat fiind modelul lecturii „pure" şi deci neautoconştiente a romanelor poliţiste (cu vizualizarea cît mai precisă a scenei crimei, cu încercarea de a memora detaliile din preajma crimei pentru a le folosi ulterior în rezolvarea *puzzle-ului,* cu producerea constantă de ipoteze şi deducţii), sunt smulse din contextul lor funcţional convenţional şi plasate, cum s-ar spune, sub lupa măritoare a recitirii.
Noile reguli ale jocului pe care ni se cere să le învăţăm cînd citim şi recitim un roman ca *Le Voyeur* sunt, în mare măsură, inversări dezauto-matizate ale vechilor reguli

supraînvăţate, devenite rutină, de citire a prozei detective. Citirea şi recitirea se contopesc în experienţa lecturii de gradul al doilea - experienţă pentru care, probabil, studenţii şi profesorii de literatură sunt mai temeinic pregătiţi decît cititorii sau re-cititorii obişnuiţi. Aceasta ar explica paradoxul popularităţii academice a unui romancier de avangardă ca Robbe-Grillet şi, mai general, paradoxul posibilităţii de a da o bună întrebuinţare didactică unor texte ilizibile, asamblate inteligent şi elegant.

*?«

Partea a patra **(Re)citind de dragul secretului**

Cincisprezece **Introducerea secretivităţii**

Aveam aceeaşi credinţă generală, fiind marcaţi cu creta pentru recunoaştere, cu semne din acelaşi alfabet (...). Eram mai mult sau mai puţin guvernaţi de legile şi limbajul, de tradiţiile şi semnele distinctive ale aceleiaşi stări sociale aparte.
HENRY JAMES, *The Private Life*

Viaţa particulară *de Henry James*

Puţine texte ar putea oferi o introducere informală mai potrivită la problemele ridicate de noţiunile de intimitate şi secretivitate şi de rolurile impuse nouă în viaţa publică decît relativ puţin cunoscuta nuvelă a lui Henry James, *Viaţa particulară.* Fireşte, o dată cu formularea acestei afirmaţii am schiţat deja cadrul în care voi efectua (re)citirea nuvelei, cadru care nu poate să nu influenţeze modul meu de a o recepta, atenţia sensibilă acordată unor porţiuni şi neglijarea, vrînd-nevrînd, a altora. Alte încadrări ar duce, natural, la alte (re)citiri.
O scurtă definiţie preliminară a termenului de *secretivitate* ne va fi utilă în specificarea cadrului relecturii mele. Prin *secretivitate* înţeleg tăinuirea calculată şi selectivă a informaţiei. Definiţia aceasta acoperă ^i multe aspecte fundamentale ale secretivităţii: (1) caracterul ei deli-^rat (cineva hotărăşte să ascundă cunoaşterea unui anumit lucru); *ŢI* selectivitatea ei (cunoaşterea este tăinuită faţă de unii, dar nu de toţi); *y)* dubla codificare a mesajului: el poate fi codificat public, în aşa fel "[Cl]t să-i transmită neiniţiatului informaţii contrafăcute, inducătoare în [r]oare sau numai neutre, şi în acelaşi timp codificat secret, ca să transmită

informaţia privilegiată numai celor iniţiaţi; (4) implicaţia că informaţia ascunsă poate fi oricînd dezvăluită, făcută publică, trădată, ghicită sau descoperită independent de către cei pe care este mandatată să-i excludă ■ (5) implicaţia adiţională că secretivitatea, în mod asemănător cu joaca, activează un nivel sau o funcţie metacomunicaţionale: mesajul secret, dublu codificat sau nu, îşi instruieşte întotdeauna adresantul privilegiat despre faptul că este secret şi că trebuie tratat în consecinţă, tăinuit, nedivulgat[1]. Prin urmare, joaca poate avea dimensiuni secrete, iar secretivitatea poate avea dimensiuni ludice şi mai sunt posibile multe alte relaţii reciproce între ele. Una dintre acestea prezintă un interes special pentru cel ce studiază (re)citirea: impulsul nostru jucăuş de a sparge codurile menite să ne excludă, percepţia pe care o avem despre secretele altcuiva ca fiind provocări la adresa ingeniozităţii noastre interpretative. Problemele acestea vor fi discutate mai amănunţit în capitolele 16 şi 17.
Dar să revenim la nuvela *Viaţa particulară.* Povestea nu este uşor de rezumat; totuşi, înainte de a vedea ce raporturi are textul cu problemele secretivităţii, trebuie să rememorăm elementele principale ale intrigii. La sfîrşitul perioadei concediilor, prin 1890, un grup de călători englezi, artişti cu toţii („noi toţi, chiar şi doamnele, «făceam» ceva", îşi aminteşte naratorul, iar acel „ceva" era de natură artistică), se întîlnesc, printr-o fericită coincidenţă, în Elveţia. Există cinci personaje bine creionate, implicate direct în straniile evenimente centrale ale povestirii: Lordul şi Lady Mellifont (el este pictor, iar ocupaţia ei rămîne un mister), marele romancier Clare Vawdrey, celebra comediană Blanche Adney şi naratorul la persoana întîi, nenumit (un tînăr scriitor care,

ni se dă de înţeles, a avut mai puţin succes ca dramaturg : poate un *alter ego* al lui James). Cel de-al şaselea personaj, soţul doamnei Adney, Vincent Adney, „muzicianul îndrăgit", este mai şters şi nu pare să înregistreze ce se petrece înjur.
Dar ce anume se întîmplă în *Viaţa particulară'?* Cititorul este informat despre două descoperiri neaşteptate. Prima este descoperirea doamnei Adney că Lordul Mellifont, o persoană încîntătoare cînd se află în public, încetează, literalmente, să existe fără audienţă: cînd nu i se dă atenţie, dispare ca un strigoi. Cea de-a doua, făcută de către narator, este ca romancierul Clare Vawdrey este, în realitate, doi oameni: unul este un stîlp al saloanelor, gregar, banal, care nu spune nimănui nimic, iar celălalt, misteriosul dublu creator al lui Vawdrey, pare, în mod straniu, că sene operele acestuia noaptea, pe întuneric, într-o stare de transă şi abandon de sine total. Cele două ipostaze ale lui Vawdrey, identice din pune de vedere fizic, se pot afla în locuri diferite în acelaşi moment; e'^ reprezintă, evident, cele două laturi ale sinelui unui artist, latura publi[ca] şi cea privată.

Dar cum sunt 4ate în vileag „secretele" contrastante, al invizibilităţii Lordului Mellifont, jenantă din punct de vedere social (semnificînd inexistenţă privată), şi al straniei naturi duble a lui Clare Vawdrey? Ce-i face vulnerabili pe cei doi ? Răspunsul se găseşte chiar la începutul nuvelei, din care am extras şi *motto-ul* capitolului de faţă. Toate personajele se cunosc de la Londra, unde fac parte din aceeaşi lume ori din aceeaşi „credinţă generală" sau, dacă ne este îngăduit s-o spunem, din aceeaşi societate secretă neprotocolară, cu legi, obiceiuri şi parole exclusiviste şi cu alte semne de recunoaştere împărtăşite tacit. Cît timp se află la Londra -adică în împrejurările obişnuite ale reuniunilor lor sociale - ei interac-ţionează în cadrul unui anumit joc de sociabilitate sau de conversaţie socială[2], joc ale cărui reguli le pretind să nu se atingă de problemele personale şi, de asemenea, să evite discutarea chestiunilor profesionale (care ar indica o gravă lipsă de gust); în Elveţia însă, la sfîrşitul concediului, ei cad cumva de acord să „fie altfel", să fie „mai umani", adică mai direcţi şi mai sinceri în ceea ce-i priveşte. în Anglia, ne dezvăluie naratorul, „noi toţi, chiar şi doamnele, «făceam» ceva, deşi, cînd se menţiona acest lucru, pretindeam că nu facem nimic. Despre asemenea lucruri nu se vorbeşte, ce-i drept, la Londra, dar era plăcerea noastră nevinovată să fim altfel aici" (p. 218).
în atmosfera mai relaxată, de intimitate colegială, secretele lui Vawdrey şi Mellifont devin mai vulnerabile. O reexaminare a textului va releva că personajele care au secrete sunt primele portretizate extensiv : mai întîi, Vawdrey (mereu egal cu sine, mereu banal în societate, incapabil „să formuleze un paradox, să exprime o nuanţă, să se joace cu o idee" -P- 220), apoi Lordul Mellifont, a cărui prezentare este anticipată de prezentarea soţiei sale, Lady Mellifont, care are un aer straniu şi misterios de văduvă („în doliu perpetuu" - p. 221). înfăţişarea ei cernită ne spune [m]ai mult despre soţul său decît am putea deduce după prima lectură şi dă celei de-a doua lecturi (o dată ce aflăm că Lordul Mellifont este, 'Mr-adevăr, un fel de fantomă) o puternică dimensiune simbolică. Semnificativ, tocmai vorbind despre Lady Mellifont foloseşte naratorul [ln]tîia oară cuvîntul *secret.* Nu este mai puţin adevărat că aluzii la un [a]nurne tip de secret, la o vagă mentalitate de societate secretă, caracte-[ri]sticâ „stării sociale aparte" căreia îi aparţin personajele, se fac şi ceva ^ai devreme în nuvelă. Dar atmosfera de secretivitate difuză sugerată de [a]Ptul că personajele au în comun cutume şi ritualuri exclusiviste este, 'arît, de tip social, nu particular, iar nuvela, aşa cum indică titlul, [Xa]minează oamenii şi situaţiile din perspectiva vieţii private.

Distincţia dintre secretele sociale şi cele private este importantă şi mg voi ocupa mai pe larg de ea în curînd. Deocamdată, iată portretul lui Lady Mellifont: „La început îmi fusese frică de ea, crezînd că ea, cu tăcerile ei îmbăţoşate şi cu negrul extrem al aproape tuturor elementelor din care-i era alcătuită persoana, era o fiinţă dură, chiar oarecum saturniană (...), Era în doliu perpetuu şi purta nenumărate podoabe de onix şi agat, o mie de lănţişoare, mărgele şi mătănii care clincăneau. Am auzit-o pe doamna Adney spunîndu-i Regina Nopţii (...). Avea o taină a ei (...)■ Era ca o femeie suferindă de o boală nedureroasă" (pp. 22l-22).

Taina, boala nedureroasă, dar incurabilă de care suferă Lady Mellifont şi pe care, după cum aflăm mai tîrziu din povestire, preferă s-o ascundă mai mult sau mai puţin chiar şi de ea însăşi, este faptul că ştie de inexistenţa personală a soţului ei, de lipsa vieţii private a acestuia, de faptul că tocmai perfecţiunea şi „finisajul" lui ca *persona* socială sau mască s-ar putea să ascundă nu un chip, ci orbitele goale ale morţii. Altfel spus : secretul lui Lady Mellifont, care este şi al Lordului Mellifont, este că el nu are nici un secret personal, nici urmă de viaţă privată, ceea ce este o formă de moarte. (O scurtă paranteză: secretivitatea poate, evident, să existe şi în lipsa intimităţii - ca în cazul ritualurilor iniţiatice ale societăţilor secrete, sau al semnelor de recunoaştere şi parolelor grupurilor sociale - dar intimitatea este de neconceput fără abilitatea de a deţine secrete personale, fără capacitatea de a păstra doar pentru tine sau de a ascunde informaţiile despre viaţa ta intimă, despre identitatea ta personală profundă.)
Portretul Lordului Mellifont, care urmează, arată că imaginea sa publică este neliniştitor de greu de deosebit de reputaţia unui decedat. James ne propune o serie de analogii care trimit, insistent, la ideea de moarte. Astfel, simpla pomenire a Lordului Mellifont dă oamenilor „sentimentul că vorbesc despre morţi", iar „reputaţia sa era un soi de obelisc suflat în aur, ca şi cînd el ar fi fost înmormîntat dedesubt; corpusul de legende şi amintiri căruia avea să-i fie subiect se cristalizase cu anticipaţie" (PP- 226).
Intriga nuvelei *Viaţa particulară* se învîrte în mare parte în jurul încîntătoarei actriţe Blanche Adney, căreia Clare Vawdrey i-a promis o piesă, o piesă pe care, descoperă naratorul, dublul privat, secret al l[ul] Vawdrey o scrie în locul lui. Unele dintre paradoxurile teatrului, mai precis ale actoriei, ca artă de dezvăluire a secretelor care, probabil, n'[cl] nu există (nici pe scenă, nici în afara ei), sunt întreţesute subtil în portretul acestei actriţe. Blanche extinde arta actoriei şi la viaţa socială, în e joacă fără cusur rolul unei actriţe :
E păcat să vorbeşti pripit despre femeia aceasta încîntătoare, frumoasă fără a fi frumoasă şi completă în ciuda multor deficienţe. O modelase perspectiva scenei, iar în societate era ca un model coborît de pe piedestal. Era un tablou ambulant - ceea ce, pentru nerafinata minte socială constituia o surpriză perpetuă - un miracol. Oamenii credeau că ea le împărtăşeşte secrete de natură picturală, în schimbul cărora îi ofereau relaxare şi ceai. Ea nu le spunea nimic şi îşi sorbea ceaiul, dar tot ei cîştigau mai mult din întîlnirea cu ea (p. 229).
„Frumoasă fără frumuseţe", iată o formulă memorabilă pentru a da o idee despre misterioasa putere a iluziei teatrale, fie că iluzia aceasta este trăită chiar la teatru, cum se întîmplă în „cutia magică" a scenei pe parcursul unui spectacol, fie că ne influenţează perceperea situaţiilor sociale din viaţa cotidiană, care are şi ea o dimensiune teatrală. Nu este necesar să reamintesc de vechimea şi perenitatea vocabularului teatral folosit în descrierea relaţiilor sociale - de la acei *topoi* literari fatalişti ai lumii ca teatru şi ai vieţii ca o scenă pe care oamenii îşi joacă rolurile prestabilite, pînă la abordările moderne, specializate - retorice, psihologice, sociologice - care se folosesc de modelul teatral pentru a analiza comunicarea în termenii rolurilor şi aşteptărilor determinate de roluri.
Un loc centVal în *Viaţa particulară* - în măsura în care este o nuvelă nu doar despre secretivitate, ci şi despre teatralitate - îl ocupă problema ficţionalităţii, sau a lui „als ob". Blanche Adney se comportă ca şi cum ar fi frumoasă şi, într-adevăr, devine o femeie frumoasă fără frumuseţe ; să nu uităm însă că este actriţă profesionistă şi că dobîndirea frumuseţii fără frumuseţe este măsura talentului şi a creativităţii de tip special implicate în meseria sa, aceea de a intra în pielea unor personaje imaginare, cu însuşiri imaginare, şi de a le face să pară absolut „reale" şi convingătoare. Lordul Mellifont, model de perfecţiune socială, este şi el un fost maestru al manipulării „als ob"-ului sociabilităţii pure, aproape în sensul atribuit de Georg Simmel sociabilităţii, acela de versiune socială a unui joc jucat fe amorul artei. Dar, în cazul lui Mellifont, aceasta intră în conflict cu datoria-i personală şi profesională faţă de arta sa, pictura. Cu alte cuvinte, lăsîndu-se total absorbit de îndeplinirea rolului său social de etern amfi-[tr]ion sau patron, sau de „moderator la orice masă rotundă" (p. 227), [exa]gerîndu-şi performanţa proteică în ceea ce priveşte tactul şi stilul [ex]terior, punînd în ea prea multă artă, nu-i mai rămîne aproape nimic de P[u]s în arta sa. Prefăcătoria i-a intrat în sînge atît de bine, încît mai mult [Se] Preface că pictează decît pictează. Dar, cum pare să subînţeleagă [am]es, acest tip de teatralitate anulează intimitatea generatoare de artă [a]utentică: Lordul Mellifont îşi socializează şinele privat (şi artistic) pînă

la dispariţie. Părerea lui Blanche Adney că în ceea ce priveşte „umplerea scenei" el o întrece cu uşurinţă este absolut corectă. Scena lordului se află pretutindeni: prezenţa sa teatrală transformă pînă şi sublima privelişte a unui „gheţar măreţ, primordial, colţuros" într-o scenografie decorativă Fireşte, doar recitind nuvela vom putea descoperi implicaţiile mai subtile şi, cum se spune, mai tulburătoare ale vocabularului teatral folosit de narator pentru descrierea „spectacolului" oferit de Lordul Mellifont cînd schiţează peisajul montan:

Picta vorbind şi vorbea pictînd; dacă pictura sa era la fel de variată ca şi vorbirea, vorbirea sa ar fi făcut cinste unui album. Noi stăteam acolo în timp ce demonstraţia continua (...). Toată natura îl onora, înseşi elementele aşteptau să-l slujească. Blanche Adney comunica mut cu mine şi am reuşit să descifrez mesajul din ochii ei: „O, dacă am putea lucra şi *noi* la fel de bine! Umple scena într-un fel care ne depăşeşte." N-am fi fost în stare să plecăm şi să-l lăsăm singur, aşa cum n-am fi putut ieşi din teatru înainte de finalul piesei (pp. 257-58).

Lordul Mellifont finalizează în cele din urmă o acuarelă şi i-o oferă, curtenitor, lui Blanche, dar omite s-o semneze. Omisiune foarte importantă din punct de vedere narativ, fiindcă determină episodul următor. Aflînd de la Blanche bizara poveste a dispariţiilor Lordului, naratorul se oferă să-l caute în apartamentul său de la han, pentru a-l ruga să iscălească acuarela - evident, e un pretext folosit de către narator pentru a-şi satisface curiozitatea, pentru a verifica dacă lordul încetează cu adevărat să mai existe în anumite împrejurări private. Presupunînd că Lordul Mellifont este singur acasă, povestitorul intenţionează să-l ia prin surprindere, deschizînd brusc uşa, fără să mai bată (încălcind deci o regulă de comportare socială, ca să pătrundă o taină): „Aş fi stricat totul dacă aş fi bătut la uşă (...). Mersesem pînă acolo încît pusesem mîna pe clanţă, cînd mi-am dat seama (păstrîndu-mi uzul raţiunii) că, exact în modul la care mă gîndeam eu - încet, încet, fără să se producă nici cel mai mic zgomot -se deschisese o altă uşă, în capătul opus al coridorului. în aceeaşi clipă m-am pomenit surîzîndu-i, destul de crispat, lui Lady Mellifont" (p. 260)-

Lady Mellifont îl imploră aproape fără glas pe narator: „N-o face!" In ochii ei, el citeşte „mărturisirea propriei ei curiozităţi şi teama de repercusiunile curiozităţii mele (...). Eram gata să renunţ la experienţa mea din clipa cînd mi-am dat seama că ei i se poate părea un act violent; totuşi, am crezut că surprind pe chipul ei înspăimîntat umbra unei trădări şi mai profunde - posibilitatea de a o dezamăgi cedînd. Parcă mi-ar fi spus : «Te las s-o faci, dacă ti asumi răspunderea. Da, aş vrea să-l i^

prin altcineva. Dar el nu trebuie cu nici un preţ să creadă că este vorba de mine»" (p. 261). în ultimul moment însă, Lady Mellifont reuşeşte să se împotrivească „tentaţiei" - obligîndu-l şi pe narator să se împotrivească şi ₑl tentaţiei sale - şi astfel dă cu piciorul „marii ocazii" de a afla adevărul adevărat despre soţul ei.

Ceea ce este remarcabil în legătură cu acest pasaj - încă şi mai mult cînd îl reciteşti şi încerci să priveşti întreaga nuvelă din perspectiva aceasta -este felul în care evidenţiază, discret, dar fără greş, încîlcitele consecinţe sociale şi psihologice ale secretivităţii. O dată ce identifici (corect sau greşit) secretul altcuiva, aproape automat îţi manifeşti intenţia nu numai de a tăinui - de a face ca ceva să rămînă confidenţial - ci şi de a trişa sau înşela, ceea ce în schimb pare să legitimeze folosirea înşelătoriei sau trişării pentru străpungerea secretului. Cînd i se stimulează curiozitatea, naratorul începe să se comporte ca un privitor pe gaura cheii sau ca un spion. Este gata să ignore sau să încalce regulile comportării civilizate -în secret, fireşte, cînd nu este observat - şi nu renunţă la ceea ce numeşte, grăitor, „experienţa" sa decît atunci cînd se convinge că ar putea fi percepută ca un „act violent" - ceea ce cu adevărat ar fi, cel puţin din punct de vedere simbolic.

Este interesant că Lady Mellifont, cînd îl surprinde pe narator în ceea ce pare a fi un flagrant delict de spionaj, se simte, pe moment, molipsită de curiozitatea lui şi tentată să participe şi ea la experienţă - o fascinează să afle, dar şi să trădeze secretele soţului ei. (Fascinaţia trădării este una dintre reflecţiile majore ale lui Simmel privind secretivitatea, care a determinat în mare măsură modul cum am recitit eu nuvela lui James.) Altfel spus, Lady Mellifont se află în dilemă : să descopere, îngăduindu-i naratorului să-şi continue intruziunea, adevărul pe jumătate intuit că soţului ei îi lipseşte

un ego privat, sau mai degrabă să-i apere secretul, punctul vulnerabil, hotărînd să rămînă ea însăşi ignorantă sau pe jumătate neştiutoare ? în povestire, fireşte, decide să îndure pe mai departe boala ei secretă - „boala nedureroasă" a secretului nedezvăluit al soţului ei.

Deşi *Viaţa particulară* se vrea a fi, declarat, o povestire cu subiect supranatural, mai precis o versiune a povestirilor cu fantome, recursul ei abundent la ambiguitate nu este de natură a-l face pe cititor să oscileze •ntre două seturi de explicaţii incompatibile, dar la fel de plauzibile, cum [Ce]re definiţia dată de Todorov fantasticului, definiţie atît de potrivită în [c]azul nuvelei *O coardă prea întinsă.* în termeni todorovieni, fantasticul ^n *Viaţa particulară* nu este decît o simplă aluzie, dizolvată în simbolic [cu] mult înainte ca prima lectură să fie încheiată. Cu alte cuvinte, aşa-zisa Povestire cu fantome este de fapt o parabolă. La recitire, ambiguităţile ei

se dovedesc a fi de un tip perfect compatibil cu parabola, a cărei modalitate de adresare este simultan exoterică şi esoterică, deci întemeiată pe premisa distincţiei dintre cititorii sau ascultătorii din cercul intern şi cei din afară Ca să reformulăm: textele parabolice sunt, prin definiţie, texte cu secrete, texte dublu codate pentru a-şi ascunde „adevărata" semnificaţie de unii, în timp ce şi-o relevă altora. Din perspectiva aceasta, *Viaţa particulară* este de două ori o parabolă: nu numai că adăposteşte secrete, dar îşi şj alege secretivitatea ca subiect principal - în măsura în care secretivitatea şi intimitatea coincid.

Faptul că *Viaţa particulară* este o parabolă sau o alegorie afectează în special natura recitirii. La prima lectură, povestirea va fi probabil citită ca un joc „als ob" şi este clar că ea conţine toate elementele primare pentru desfăşurarea unui astfel de joc: o tramă epică, personaje detaliat prezentate, evenimente stranii, care intrigă. Dar acest nivel nu pare a fi întru totul satisfăcător. Ai tot mai mult sentimentul că forţa povestirii trebuie căutată în altă parte şi că pentru a o savura pe deplin trebuie să-i descifrezi aluziile secrete.

în prefaţa la ediţia new-yorkeză, James însuşi a dezvăluit în totalitate unul din cele două indicii hermeneutice centrale ale nuvelei: personalitatea dublă a lui Vawdrey a fost propria sa soluţie ficţională (şi, probabil, „capricioasă") pentru *unpuzzle* care-l „obsedase" de mai mulţi ani, cel al dublei personalităţi a lui Robert Browning, „un geniu bogat, mîndru, adorat" şi în acelaşi timp un om „total neinteresant". Ca să dramatizeze cazul acesta de dublă personalitate, „ca să furnizeze «drama» (...), preţiosul ingredient al contrastului şi antitezei", autorul nuvelei *Viaţa particulară* l-a plasat în contrapunct cu cazul unei persoane care nu are nici măcar o singură personalitate, căreia se pare că-i lipseşte „orice *ego* particular şi domestic" (p. xiv). Deşi James a recunoscut că cel de-al doilea personaj - al doilea indiciu hermeneutie central - era modelat după o persoană din aceeaşi „lume socială londoneză" a timpului, din motive de la sine înţelese el nu a dezvăluit numele modelului, care era pictorul Sir Frederick Leighton, preşedintele Academiei Regale[3].

Se pune întrebarea : ce legătură există între aluziile de acest soi (mai general, între naraţiunile *ă clef)* şi secretivitate ? Răspunsul imediat ar fi că, funcţional vorbind, aluziile sunt înrudite cu secretivitatea în măsura m care înţelegerea lor justifică stabilirea unei deosebiri între cei din interiorul cercului şi cei din afară. Dacă secretivitatea înseamnă tăinuirea premeditat[2] a informaţiei, care să fie comunicată numai în mod limitat celor pri[v1]' legiaţi, atunci modul cum i-a conceput James pe Vawdrey/Browning Ş> P[e] Lordul Mellifont/Lord Leighton face parte, cumva, din natura secretivitâî[11]'

par cum? încercînd să răspundem la această întrebare, ne lovim de caracteristicile sociale, istorice şi, aş zice, situaţionale ale secretivităţii. în 1892, cînd a fost publicată *Viaţa particulară* în revista *The Atlantic Uonthly,* posibilitatea de a vedea în Vawdrey o ficţionalizare a lui Robert Browning era strict limitată la cercul prietenilor intimi sau apropiaţi ai lui Henry James ; chiar şi lectura cea mai atentă efectuată de cineva din afară nu putea produce informaţia aceasta specială. Dacă nu bănuieşti nimic şi nici nu poţi face o presupunere corectă bazată pe informaţia privilegiată, un secret de acest fel pur şi simplu nu poate fi decodat; de vreme ce rămîne absolut invizibil, nici măcar nu

poate fi identificat drept secret. în 1909, cînd James a deconspirat în prefaţa volumului 17 din ediţia new--yorkeză a scrierilor sale, *The Altar ofthe Dead,* adevărata identitate a lui Vawdrey, aluzia secretă la Browning a devenit un „secret deschis", cel puţin pentru cititorii înzestraţi cu simţ critic şi devotaţii operei sale.

La un mare scriitor, la un autor a cărui operă se însufleţeşte cînd o citim, dar şi - mai misterios - atunci cînd o recitim, un astfel de secret deschis nu-şi pierde puterea de fascinaţie prin simplul fapt că este deschis. Faptul că stîrneşte în continuare interesul se datorează, în mare parte, abilităţii lui de a sugera alte dimensiuni secrete ale operei autorului, asemănătoare, dar încă nedezvăluite sau dezvăluite incomplet. Chiar şi astăzi, cînd prima lectură a nuvelei *Viaţa particulară* poate fi efectuată perfect în lumina cunoaşterii anticipate a relaţiei dintre Vawdrey şi Robert Browning, personajul Vawdrey ne poate conduce la explorări suplimentare ale lumii lui Henry James, în enigmaticul ei raport cu lumea lui Robert Browning. Dacă se insistă, explorările de această natură ne vor pune în faţa unor secrete noi, a *secretelor profesionale* ale unui artist important, adică ale acelui lucru pe care-l putem numi, metaforic, atelierul său de creaţie, în care este cuprinsă şi arta sa de a (re)citi operele altor scriitori. Modalitatea aparte de lectură ca rescriere folosită de James nu este nicăieri Mustrată mai *in extenso* decît în conferinţa sa din 1912, ţinută cu ocazia [ce]ntenarului naşterii lui Browning, „The Novei in *The Ring and the* °°fc", publicată ulterior în volumul *Notes on Novelists.*

Dar sunt toate acestea relevante pentru problema aluziilor secrete din [la]*la particulară* ? Răspunsul imediat este că nu - Vawdrey nu avea cum [a] [s]e refere la o conferinţă despre Browning ţinută de James abia peste °[u]ă decenii. Răspunsul negativ devine însă mult mai puţin tranşant dacă °Ptăm punctul de vedere al cititorului şi logica particulară generată de l î

P Pul

Part,

circular al lecturii. în mod secret sau nu, „The Novei in *The Ring 'he Book"* este în mai multe privinţe relevantă pentru recitirea *Vieţii [IQ]ulare.* în primul rînd, este cea mai completă evaluare făcută de

James lui Browning ca artist, mai mult, ca artist aflat la apogeu, adică autor al unei capodopere universal aclamate ; în al doilea rînd, conferinţa se întoarce, chiar dacă pe scurt şi aluziv, la *Viaţa particulară"'*; în al treilea rînd, ea proiectează o lumină nouă şi revelatoare asupra concepţiei jamesiene privind intimitatea creatoare a lui Robert Browning. Ultimul punct merită atenţia noastră, atît pentru interesul său intelectual intrinsec, cît şi pentru modul cum clarifică un amănunt vital, dar uşor de scăpat din vedere, din *Viaţa particulară* - anume, că Vawdrey/Browning este descris drept *romancier,* nu drept poet. Dar să examinăm un pasaj-cheie din conferinţa lui James, paragraful care se ocupă de imboldul *poetic* tipic, imbold care-şi cere expresia „cu orice preţ" :

> în esenţă, aceasta *este* lumea poeziei - care, în cazurile cunoscute de noi din experienţă, unde pare să difere de lumea lui Browning, diferă numai pentru că lumea acestuia din urmă a fost, prin vigoarea şi violenţa, prin cutezătoarea familiaritate cu care a pus stăpînire pe ea, mutată cu cîteva grade mai aproape de noi, ca să spunem aşa, decît oricare alta de un tip în general asemănător cu care suntem obişnuiţi; aşa încît, intelectualmente, ne dăm puţin îndărăt din faţa ei, ne îndepărtăm de ea iarăşi şi iarăşi, aşa cum încercăm să ne distanţăm , de un tablou, un grup sau o privelişte care sunt prea *apropiate* şi de aceea nefocalizate. Browning este „aproape" de noi, este, cumva, mai direct în faţa noastră decît oricare alt poet (...), ca şi cum, de fiecare dată, ar veni spre noi pe aceeaşi parte a străzii, nu pe partea cealaltă, dincolo de carosabil, unde-i vedem de regulă pe poeţi plimbîndu-se elegant şi-i salutăm, fără pericolul de a ne ciocni de ei. Pe de altă parte, eu văd întîlnirea noastră cu romancierii ca petrecîndu-se mai degrabă pe aceeaşi parte a străzii, pe partea *noastră,* cum îi spun eu (pp. 468-69).

Acest sentiment extraordinar de apropiere şi intimitate creatoare -care, pentru James, rezultă din implicarea noastră inevitabil personală în scrierea marii proze, mai degrabă decît din „salutul" mai protocolar adresat de noi figurilor ceremonios „elegante" şi distante ale poeziei, ne ajută să pricepem de ce Browning este portretizat ca romancier în fabula lui Henry James. El explică şi sensul particular atribuit de el *intimităţi geniului* - intimitatea ca izvor al imaginaţiei creatoare. în sfirşit, vorbino atît de memorabil despre intimitatea relaţiei stabilite între cititor şi scriitorul de ficţiune, el evidenţiază una din

precondiţiile esenţiale a ceea ce am putea numi creativitatea împărtăşită a actului lecturii, noţiune ce devin tema întregii conferinţe-eseu. „The Novei in *The Ring and the Book"* declaraţia cea mai completă, sofisticată şi clar articulată a lui despre metoda sa („afurisită", cum a calificat-o la un moment dat, cu caracteristică nuanţă auto-ironică), aceea a *citirii ca rescriere,* la [ca]
[2]ăsim multe trimiteri în scrisorile sale[5]; este, în orice caz, încercarea cea mai consistentă de a compara un text real, poemul lui Browning, cu un „text virtual", rezultat al unui act atît de co-creaţie, cît şi, mai îndrăzneţ, de re-creaţie.
Aşa cum am văzut, cititorul prefeţei din 1909 a lui James la *Viaţa particulară* este lăsat în necunoştinţă de cauză cu privire la modelul de viaţă real al Lordului Mellifont. Identificarea acestuia cu Lordul Leighton a rămas un secret, cunoscut poate numai prietenilor apropiaţi ai lui James, probabil un subiect de bîrfă intimă, pînă cînd a fost dezvăluit, postum, în studii biografice şi în comentariile la *Notebooks,* după publicarea acestora. Acest lucru trimite la un alt aspect al secretivităţii ca tăinuire de informaţii : secretivitatea ca formă de reticenţă sau discreţie socială, figura Lordului Mellifont fiind mai vătămătoare pentru reputaţia modelului, Lordul Leighton, decît era figura lui Vawdrey pentru Browning. Raportul dintre secretivitate şi bîrfă - bîrfa ca activitate condamnabilă, dar şi văzută antropologic, ca un fel de difuzare epistemologică neoficială de informaţii despre alţii - este un factor prea complex ca să-l cercetăm acum. Ajunge deocamdată să indicăm pe scurt tripla conexiune dintre secretivitate (personală), bîrfă şi proza de ficţiune: secretivitatea de natură personală este întotdeauna subiect de bîrfă, iar bîrfa, cum s-a remarcat de atîtea ori, este o paradigmă largă a romanului, care poate fi definit perfect drept o formă ficţională de bîrfă[6]. *Viaţa particulară* poate servi drept exemplu potrivit de extensie artistică şi elaborare ficţională a bîrfei. în acelaşi timp, propriul nostru interes ca cititori, de a urmări aluziile biografice secretoase şi semi-secretoase (la Browning şi Leighton, dar, posibil, şi la alte persoane: oare n-o fi avînd şi Blanche Adney un Model în viaţa reală?) este, evident, înrudit cu acea curiozitate care dă bîrfei savoarea-i deosebită.
în ultima instanţă, secretele lui Lady Mellifont, Clare Vawdrey şi Lord t ne scapă printre degete; ele sunt „descoperite" accidental de observatori externi (de narator, de Blanche), dar nu sunt conştiincios [v]erifîcate. Chiar dacă ar fi elucidate din punct de vedere narativ, ca [a]devăruri ficţionale indubitabile, ele ar rămîne enigmatice şi deschise [nte]rpretării pe planul în care nuvela este o parabolă sau alegorie despre [ar]tâ şi despre categoriile de artişti. Pînă şi secretele mai precise, extra-xtuale, ale acestei povestiri *ă clef* (legăturile Vawdrey-Browning sau [e]Hifont-Leighton) deschid direcţii de înţelegere ce nu pot fi închise . §°r. Portretizarea lui Vawdrey trimite la o întreagă *filozofie a citirii* [m]esiană implicită: a-l citi pe Browning ca pe un romancier, a citi [ez]ia ca proză, lectura ca scriere sau rescriere a textelor virtuale.

Portretizarea lui Leighton trimite la o întrebuinţare mai social-informală şi, aparent, mai frivolă a secretivităţii ca obiect al bîrfei - bîrfele înseşi nefiind altceva decît povestiri despre secrete. Diferă, în esenţă, ficţiunea? Nu este şi ea, într-un sens, în modalitatea „als ob", tot o „povestire despre secrete" ? Dacă da, nu este oare *Viaţa particulară,* în ultimă instanţă, o alegorie a ficţiunii înseşi ?

Şaisprezece **înţelegerea textelor cu secrete**

Rolul secretivităţii în stimularea interesului cititorului

(Re)citind, în capitolul precedent, nuvela *Viaţa particulară* de Henry James, abia dacă am început să ne formăm o idee despre complexitatea problematicii secretivităţii în literatură. Cu toate acestea, relectura respectivă ne-a oferit cîteva coordonate elementare pentru a întreprinde şi orienta o discuţie mai cuprinzătoare despre secreţivitate, în raport cu citirea şi recitirea. Una dintre coordonatele acestea[r] cu relevanţă directă în ceea ce priveşte lectura prozei literare, este corelaţia dintre secretivitate şi curiozitate, aşa cum este ea evidenţiată, bunăoară, de fenomenul numit

bîrfă. Dacă suntem de acord că, la un nivel „naiv", a citi o operă de ficţiune înseamnă a te angaja într-un joc de tip „als ob", implicit recunoaştem că interesul faţă de joc manifestat de către cititor este cel puţin parţial înrudit cu cel al receptorului bîrfei, adică al unuia care este făcut părtaş la secretele altor oameni - imaginari - participanţi la eveniment. Aşa cum notează D.W. Harding în *Psychological Processes in the Reading of fiction* : „Pot fi iluminate aspecte importante ale ficţiunii, dacă cititorul unui roman este comparat cu omul care, prin intermediul bîrfei cotidiene, află cîte ceva despre semeni şi despre tribulaţiile lor" (p. 59). Prin însăşi natura sa, un text ficţional „normal" promite să facă unele dezvăluiri semnificative despre anumiţi locuitori ai unei lumi ficţionale. Logica romanului este într-un fel analogă cu logica deconspirării secretelor; dar vreme ce în viaţă îi cunoaştem pe oamenii ale căror secrete, cînd ne sînt dezvăluite, ne stimulează imaginaţia, în literatură trebuie mai întîi să facem cunoştinţă cu ei, întrucît, de regulă, nu ne interesează secretele unoscuţilor. Arta prozatorului constă, în mare măsură, în a face ca fel de fiinţe imaginare şi lumea lor să fie prezente în mintea cititorului.

Arta aceasta poate consta şi în folosirea cu dexteritate a „enigmatizării" informaţiei narative şi a construcţiei intrigii. Trebuie să facem deosebirea dintre enigmă şi secretivitate : o enigmă este o ghicitoare, un *puzzle,* i limită chiar *unpuzzle* matematic pur, pe cînd secretele implică întotdeauna un factor uman şi indivizi care, în mod deliberat şi selectiv, ascund informaţia faţă de alţi oameni. în literatură (şi în special în proză), tehnicile enigmei implică manipularea datelor narative pentru a crea suspens, în linia a ceea ce Barthes numeşte codul hermeneutic sau, alternativ, „codul enigmei" ; dar ele nu sunt decît indirect legate de problema secretivităţii ca atare. Din perspectiva poeticii, diferitele întrebuinţări ale golurilor - goluri temporale, adică structuri retardante, menite să creeze suspens, ori goluri permanente, care conturează intriga şi determină ambiguităţile strategice (ambiguităţi ce pot da naştere unei curiozităţi retrospective) - au fost studiate destul de amănunţit, bunăoară de Meir Sternberg în *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978). Studiile de acest fel însă nu se «»cupă - dacă se ocupă -decît rareori de problema secretivităţii în literatură şi, mai precis, în citirea şi recitirea operelor literare. Pe lîngă suprimarea sau furnizarea calculată a informaţiilor narative, putem percepe textul şi ca pe unul care conţine secrete, adică tăinuieşte sau ascunde informaţii importante, sub pretextul că ne oferă o distracţie literară lină, nevinovată, lipsită de probleme. Codul enigmei şi al variatelor tipuri de secrete literare aparente -dezvăluite în feluritele tipuri de bîrfă literară - poate fi folosit ca manevră diversionistă pentru a ascunde alte secrete, mai profunde, de la cele personale la cele politice. Secretele ce pot fi ascunse într-un text şi motivaţiile acestei tăinuiri sunt nu numai nenumărate, ci şi extrem de eterogene. Iată de ce este atît de dificil, dacă nu imposibil, să studiezi (re)citirea într-o manieră sistematică. Totodată însă, nu putem ignora pur şi simplu atitudinile faţă de lectură şi faţă de metodele de lectură generate de existenţa potenţială a unor sensuri deliberat tăinuite în text. Folosindu-ne de dihotomia standard dintre cei din interior, avizaţii, şi cei din exterior, implicită în ideea însăşi de secretivitate, putem - f2ra vreo pretenţie la exclusivitate sau măcar la o cuprindere largă - enumerăm cîteva secrete găzduite de un text literar, din perspectiva iniţiaţilor cărora li se adresează. Astfel, putem vorbi de secrete încifrate în text, care sunt simple semne secrete de recunoaştere - ca parole' societăţilor secrete - menite să-l răsplătească pe cititorul atent, fid'> . operei unui autor dat. Mulţi autori au un arsenal de asemenea favorul pentru cititorii lor devotaţi, prezentate sub forma aluziilor altmiote criptice pentru alţii, a numelor recurente ale personajelor marginale-

referirilor succinte la întîmplări pe care numai un cunoscător al operelor anterioare ale aceluiaşi autor le poate descifra sau recunoaşte.

Prin extensie, putem distinge secrete textuale adresate, ca semne de recunoaştere şi invitaţie la comuniune, grupurilor speciale de iniţiaţi. Aceşti iniţiaţi pot fi oameni ce cred într-o doctrină esoterică: Yeats, de pildă, a făcut mulţi ani parte din hermetic-tradiţionalul Order of the Golden Dawn, manifestînd interes faţă de Cabală şi Rozicrucianism. Iniţiaţii pot fi membri ai unor societăţi secrete, legale sau ilegale: masoneria, bunăoară, legală în Occident, a devenit ilegală în regimurile fascist, naţional-

socialist şi comunist din secolul XX. Atunci cînd iniţiaţii aparţin unui grup interzis, eretic sau persecutat, comunicarea secretă poate deveni riscantă. Pentru a complica şi mai mult lucrurile, comunicarea secretă, chiar şi în astfel de împrejurări, nu este absolut impenetrabilă pentru neiniţiatul inteligent şi perspicace, deoarece ea urmăreşte, oricît de prudent şi de abscons, să atragă noi adepţi dintre cititorii pregătiţi, din punct de vedere spiritual şi intelectual, să fie instruiţi în adevărurile secrete. Apelul la simboluri şi imagini din mesajele secrete pleacă adesea de la speranţa că înţelesul lor tainic ar putea fi recunoscut spontan de către cei copţi pentru iniţiere : aici, secretivitatea merge mînă înmînă cu o anumită intenţie didactic-iniţiatorie, asupra căreia voi reveni.
O altă mare categorie de secrete ce pot fi împletite în text este aceea a secretelor auctoriale personale, deseori dintre cele mai paradoxale, întrucît pot fi mărturisite indirect, tăinuite în chiar actul declarării lor zgomotoase, exagerate, sau trădate chiar în timpul ascunderii lor. Secretele auctoriale - mai ales cele de tipul scheletului-din-dulap - pot genera probleme textuale interesante, în măsura în care textele în care este identificată, indirect, prezenţa lor pot fi considerate încercări de exorcizare [a] unui trecut ruşinos, inavuabil, de instaurare a unei amnezii care refuză [c]u obstinaţie să se instaleze. Vechi „taine murdare" *(„dirty secrets")* pot bîntui textul unui autor aşa cum bîntuie stafiile prin casele străvechi. Lucrul acesta a fost ilustrat recent, în domeniul nu tocmai potrivit pentru [a]§a ceva al teoriei literare, de strania afacere Paul de Man, care a polarizat °Pinia critică americană în lumea academică şi dincolo de ea. La descope-[nre]a articolelor publicate în tinereţe de De Man - în Belgia ocupată de [ne]mţi în timpul celui de-al doilea război mondial - într-un ziar de orientare Pro-nazistă, prietenii şi discipolii săi deconstrucţionişti au văzut în tăcerea
lui
Privind trecutul un refuz aproape eroic de a se lăsa distras de la
°[n]struirea unei opere critice de supremă importanţă, şi ea o deconstrucţie [ecr]etă a unei greşeli intelectual-politice anterioare. Adversarii lui De Man [u] [r]ecurs la două linii de atac: (1) opera lui mai tîrzie era, în esenţă,

continuarea deghizată, dacă nu a ideilor din tinereţe, atunci a aceleia* ■ gîndiri nihiliste, adaptate la un climat ideologic nou, radical schimbat-(2) opera sa recentă, cu postulatul ei central că sensul este întotdeauna indeterminat şi că problemele textuale rămîn, în ultimă instanţă, indecj dabile, era o încercare secretă de a relativiza şi, de fapt, de a nega orice semnificaţie tranşantă a afirmaţiilor făcute de el în trecut. Nu ne interesează acum amănuntele controversei. Relevant pentru discuţia noastră este efectul dramatic al expunerii bruşte a vechiului schelet din dulap. Simpla fascinaţie a secretivităţii şi a revelaţiei a făcut ca o dezbatere critică dezagreabil de tehnică, altminteri greu de înţeles, să devină atît de interesantă, încît s-a revărsat şi în revistele populare de mare tiraj, în care accentul a fost pus, firește, pe elementul de bîrfă, iar păcatelor politice din tinereţe ale lui De Man li s-au adăugat alte probleme personal--biografice, ca de pildă posibilitatea ca el să fi fost, în secret, bigam[1].

De la lectură la (re) lectură de dragul secretului

In cazul textelor cu secrete, fie că aparţin primei, celei de-a doua sau celei de-a treia categorii, poziţia cea mai interesantă din punct de vedere teoretic este a cititorului care priveşte din afară. Cum îşi va da seama un *outsider* că textul cu pricina - să spunem, un roman care ne oferă o experienţă „als ob" perfect satisfăcătoare în sine şi implicarea prin bîrfă în secretele personale superficiale ale fiinţelor imaginare - poate conţine totodată secrete mai profunde, de altă natură ? O astfel de descoperire devine posibilă datorită unei anumite suspiciuni, accentuate spre sfîrşitul primei lecturi a unui text literar care intrigă şi care te îndeamnă la o recitire mai atentă şi mai pătrunzătoare. Se poate afirma că o naivitate încrezătoare, o curiozitate uşor de aţîţat, dorinţa de a participa la acţiune şi de a te „identifica" cu personajele şi cu situaţiile (fie că sunt realiste sau fantastice), tendinţa de a accepta lucrurile aşa cum sunt prezentate sunt condiţiile elementare ale majorităţii lecturilor. (Re)citirea de dragul secretului este exact opusul. Bănuiala că textul este dublu, că are un conţinu' manifest, dar şi - ca o valiză cu fund dublu - unul ascuns, va dirija aten[Pa] cititorului spre anumite aspecte structurale sau strategice ale operei- AŞ[a] cum un şahist experimentat va răspunde la o mutare

neaşteptată a adversa' rului numai după ce i-a cîntărit intenţiile secrete şi ameninţările ascunse. la fel un bun re-cititor va reciti întotdeauna şi de dragul secretului, aH^ spus, se va strădui să descopere ce ascunde, ce nu spune sau ce acop[era]
cu o perdea de fum un text citit, şi din ce motive. Cu alte cuvinte, recitirea presupune întotdeauna lectură printre rînduri, lectură făcută cu scopul de [a] descoperi ceva ascuns. Bănuitorul *outsider* practică o metodă înrudită de departe cu îndoiala metodică a lui Descartes. Recitim din multe motive, dar pătrunderea secretelor unui text, oricare ar fi acestea - sau oricare ar fi modul în care re-cititorul crede că s-ar putea folosi de ele - este, fără îndoială, un motiv important. Este de asemenea unul dintre cele mai fascinante, dată fiind neţărmurita fascinaţie ce înconjoară noţiunile de secretivitate şi revelaţie. Opera unui scriitor ascunde şi revelează în acelaşi timp - mai corect spus, revelează pe jumătate, în chiar procesul tăinuirii - ceva cu o semnificaţie potenţial profundă. Atitudinea cititorului serios, cu atît mai mult a re-cititorului, faţă de această subtilă dialectică a tăinuirii şi revelării - o dialectică ce depăşeşte clar limitele manipulării informaţiei narative - va confirma observaţia lui Andre Gide referitoare la estetismul lui Oscar Wilde. Gide vedea în acest estetism o mască:

Cred (...) că acest estetism afişat era pentru el doar o mantie ingenioasă, în faldurile căreia putea ascunde, în timp ce dezvăluia pe jumătate, ceea ce nu-şi îngăduia să lase să se vadă limpede; pentru a se scuza, a găsi un pretext şi chiar, în aparenţă, a motiva, motivaţia însăşi nefiind decît o prefăcătorie. Aici, ca aproape întotdeauna, adeseori fără ca artistul să o ştie, secretul adîncurilor cărnurilor sale este cel ce-i dictează, îl inspiră şi decide. Luminate în felul acesta, dinăuntru, cum ar veni, piesele lui Wilde revelează, dincolo de sofisticăriile de suprafaţă care scînteiază ca bijuteriile false, multe afirmaţii ciudat de relevante, de mare interes psihologic. Să nu se îndoiască nimeni - de dragul acestora a scris Wilde cîte o piesă întreagă *(The Journals of Andre Gide,* voi. 2, p. 24).

Adevărata problemă este dacă tăinuirea aceasta este sau nu conştientă. Dificultatea unui răspuns tranşant este evidentă, dacă ne gîndim la termenii contradictorii în care abordează Gide tocmai această problemă: «ingenioasă", „dezvăluia pe jumătate" şi „prefăcătorie" par să indice Premeditarea, dar o asemenea deducţie făcută de cititor este net contrazisă de ideea că artistul îşi voalează discursul, „adeseori fără (...) să o ştie", "u ne trebuie prea multe argumente ca să ne lăsăm convinşi de faptul că homosexualitatea lui Wilde („secretul adîncurilor cărnurilor sale") trebuia rămînă ascunsă, în atmosfera socială a cenzurii sexuale victoriene, i şi în acelaşi timp foarte severă. A reduce însă „mesajul" voalat al 'ii Wilde la o mult prea umană dorinţă de a-şi exprima homosexualitatea [ar] fi reductiv şi neinteresant. Viziunea lui Wilde provine din *conştiinţa* [ev]°îi de a ascunde, de a dezasambla, de a vorbi oblic, aluziv, de a minţi,

de a juca roluri - lucruri pe care le executa cu strălucire - iar o asemenea înţelegere a umanului nu poate fi realizată decît prin combinaţia dintre o mare inteligenţă şi o artă desăvîrşită a imaginarului. Ceea ce contează este originalitatea viziunii sale, nu secretivitatea în sine. în cazul acesta a reciti de dragul secretului înseamnă a reciti de dragul calităţii viziunii şi cu scopul de a construi împrejurările în care se formează o asemenea viziune. Secretele care nu conduc la viziuni independente, ne-secrete, sunt adesea plictisitoare.

Dar ce este secretivitatea ?

Discutînd povestirea *Viaţa particulară,* am oferit deja o scurtă definiţie a secretivităţii: ascunderea, calculată sau intenţionată, a informaţiei[2]. Dar secretivitatea mai este şi *comunicarea selectivă a informaţiei ascunse,* chiar dacă această comunicare se realizează cu şinele, într-un dialog interior sau un jurnal intim. Caracterul deliberat este un factor esenţial cînd se pune problema de a bloca un lucru de la comunicarea deschisă. Un factor psihologic care complică însă este că o astfel de „conştiinţă" poate fi pierdută sau „uitată" cu timpul, ca rezultat al unui proces de refulare care poate împinge cunoaşterea secretă insuportabilă - scheletul din dulap - în inconştient[3]. De pildă, putem ascunde sau păstra numai pentru noi anumite gînduri ce ne trec prin minte, gînduri cu care ne-am face de ruşine în societate sau pe care ar fi periculos să le exprimăm. Asemenea gînduri tainice pot fi orice: de la reverii diurne auto-satisfâ-cătoare la dorinţe vrăjmaşe, sentimente de ură, fantezii criminale, acestea din urmă însoţite

adesea de teama obscură că s-ar putea realiza, cu originea în ceea ce Freud numea „omnipotenţa [magică] a gîndurilor" • Gîndurile pur personale de acest fel nu devin secrete - prin contrast cu simplele imagini fulgerătoare sau cu sintagmele ori vorbele nelegate între ele din fluxul conştiinţei - decît în lumina fanteziei anxioase că ar putea deveni, brusc, publice, sau - şi mai înspăimîntător - că ar putea deveni adevărate, că o trecătoare dorinţă vrăjmaşă, de pildă, ar putea duce P moartea celui căruia îi este destinată. Tot ceea ce păstrăm numai pentf^ noi, în felul acesta, participă, chiar dacă tăinuirea informaţiei este incompl[eta] sau marginală, la dialectica secretivităţii.
Georg Simmel identifică cele două momente cruciale ale dialect^[1] secretivităţii ca fiind „fascinaţia secretivităţii" şi „fascinaţia trădării inclusiv, aş adăuga eu, a auto-trădării[5]. Chiar şi la acest elementar m[v] personal, dimensiunea intenţională sau conştientă a secretivităţii înseafl[1]
[c]ă secretele cele mai profunde conţin în ele *tentaţia* dezvăluirii lor, indiferent de consecinţe : ne percepem secretele, întrucîtva, ca pe o povară de apăsarea căreia am dori să ne uşurăm conştiinţa sau mintea. Avem, cu alte cuvinte, un soi de nostalgie misterioasă, adînc sedimentată, pentru transparenţă. O astfel de secretivitate personală şi psihologică se joacă mereu cu ideea mărturisirii şi uneori agonizează din pricina ei. Practicarea confesiunii în anumite credinţe religioase răspunde acestei nevoi.
Rămînînd în acelaşi cadru psihologic larg, este clar că secretivitatea personală este adeseori legată de joacă - ca extensie şi reelaborare a reveriilor diurne, de pildă, sau ca formă specială de a te preface, de a pretinde sau de a manipula în alt fel dimensiunea „als ob" a universului mental. Numai că jocul de-a secretivitatea este perceput ca fiind - şi de multe ori chiar este - mai imediat *periculos.* Copiii se folosesc uneori de joacă pentru a exprima dorinţe secrete sub umbrela protectoare a lui „als ob". Alteori însă apelează la secretivitate ca să sporească plăcerile jocului: inventează coduri şi limbaje secrete, se ascund de adulţi ca să joace jocuri „interzise", inclusiv ca să citească, în ascunzători, cărţile neaprobate. Asocierea cu primejdia explică natura protejată/protectoare a secretivităţii : secretele sunt *protejate* (păstrate, păzite), deoarece camuflează zone de vulnerabilitate ; dar secretele sunt *şi folosite ca să protejeze,* să blindeze sau să apere punctele vulnerabile, fie că acestea sunt localizate în intimitatea vieţii particulare sau se ivesc la un nivel social intersubiectiv -ca în cazul împărtăşirii unor credinţe secrete, al asociaţiilor sau credinţelor esoterice etc.
După ce i-am stabilit natura intenţional-conştientă, rămîne să subliniem că secretivitatea ţine, structural, de domeniul comunicării umane. Ea [e]ste, într-adevăr, o formă de comunicare - deliberat selectivă, exclusivă, adeseori eliptică, oblică sau indirectă. Lăsînd la o parte cazurile speciale, cum este acela al secretelor strict personale, niciodată împărtăşite nimănui, ^cretele nu pot exista decît în context social şi comunicaţional. (Secretele, [Se] poate spune, sunt totdeauna ascunse *de cineva.)* De aici interesul susţinut [a]' specialiştilor moderni în ştiinţe sociale faţă de problema secretivităţii şi [a] mtimităţii: de la Georg Simmel, care a făcut din teoria societăţilor perete placa turnantă a întregii sale sociologii, la Erving Goffman, ^dward Shils şi mulţi alţii[6]. De aici şi atenţia acordată de aceşti experţi în "nţele sociale implicaţiilor specific comunicaţionale ale secretivităţii. Astfel, Goffman propune o tipologie comunicaţională a secretelor din
netul de vedere al importanţei acestora pentru imaginea socială pe care
r
s-o proiecteze un individ sau un grup. Scopul acestor secrete este dezvăluirea de „informaţii distructive", adică de informaţii

ce ar contrazice sau discredita imaginea socială sau reputaţia unei persoane Unele dintre categoriile (care se mai şi suprapun) stabilite de Goffman au relevanţă pentru producerea şi receptarea literaturii. Prima sa rubrică, cea a „secretelor întunecate" - care ascund „fapte incompatibile cu imaginea de sine" ce trebuie proiectată *(The Presentation of the Seif in Everyday Life,* p. 141) - poate fi uşor extinsă ca să cuprindă şi chestiuni literare mai precis probleme de reputaţie şi statut public ale autorului. Neîndoielnic' „informaţia distructivă" privind trecutul politic al autorului îi poate afecta negativ publicul - colaboraţionismul lui Paul de Man din timpul războiului, trecutul naţional-socialist al lui Heidegger, simpatia arătată în anii 30 de Mircea Eliade

organizaţiei fasciste româneşti Garda de Fier. „Secretele strategice" ale lui Goffman - secrete privind posibile lovituri şi contralo-vituri date de o echipă altor echipe - au o relevanţă mai puţin imediată pentru literatură; dar cea de-a treia categorie a sa, cea a „secretelor de casă" - secrete care ,.îl marchează pe individ ca fiind membrul unui grup şi ajută întregul grup să simtă că este diferit (...) de indivizii care «nu sunt în cunoştinţă de cauză»" (p. 142) - poate fi aplicată la sociologia vieţii literare, în special la curentele şi contracurentele modei literare. Ideea de „secrete de casă" poate explica în mare măsură fenomene ca preţiozitatea, snobismul, afectarea, folosirea jargonului. Iar dacă „secretele încredinţate" - secrete pe care ţi se cere să le păstrezi - nu par să aibă corespondenţe literare specifice, ceea ce Goffman numeşte „secrete libere" - secretele altora, pe care le putem dezvălui fără a ne discredita - constituie materialul comun al unor genuri critic-literare majore, ca biografia.

Mai există multe alte implicaţii comunicaţional-sociale ale secretivităţii care au paralele literare. După cum ne reaminteşte Hans Speier într-un articol dedicat explicit „comunicării sensului ascuns", scopul comunicării poate să nu fie acela de a informa sau de a produce ori obţine înţelegere: „Ea poate urmări nu să instileze cunoaşterea în capul unui ignorant, ci să menţină neştiinţa acestuia; nu să afirme sentimente, ci să le ascundă sau să le mimeze; să-i inducă în eroare, iar nu să-i călăuzească, pe cei rătăciţi; (...) nu să lumineze, ci să adumbrească, să explice inadecvat, să suprasimplifice, să deformeze, să vulgarizeze, să nu spună decît o părticică din adevăr, să-l mascheze sau, pur şi simplu, să mintă" (p. 471). Acest scop mai poate fi, cum am văzut în partea a IlI-a, jocul - folosirea ludică (ficţională) a tipurilor şi modurilor de comunicare. Fireşte, ţelurile fm[a'e] ale tăinuirii pot fi la fel de variate ca şi scopurile umane : putem ascunde informaţia din bunătate, cu scopul de a proteja, atunci cînd divulgarea [el] ar fi dureroasă sau nocivă; putem păstra tăcerea sau vorbi în dodii-înşelător, cînd ne confruntăm cu o autoritate intruzivă sau opresivă, ca[sâ]
evităm persecuţiile ; putem bloca informaţia ca să evităm neînţelegerile ; în proza de ficţiune (şi în orice depanare izbutită de poveşti), informaţia [eS]te tăinuită sau divulgată la răscrucile strategice ale naraţiunii, ca interesul cititorului/ascultătorului să rămînă susţinut (dar manipularea de acest tip ar trebui studiată sub titlul de „enigmă", mai degrabă decît de secretivitate", după cum am arătat deja); şi mai putem să ne prefacem că ascundem informaţii importante doar de dragul prestigiului pe care ni-l conferă, se pare, ideea că suntem posesorii unor cunoştinţe secrete.

Tăinuirea textuală din punctul de vedere al cititorului

Ţinînd seama de contextul întotdeauna social-comunicaţional al secretivităţii şi cîntărind întreaga problemă din perspectiva cititorului literar-filozofic, gata să accepte provocarea textului şi să devină (re)cititor[7], tăinuirea textuală poate avea următoarele categorii de scopuri. Mai întîi, sensul poate fi ascuns ca să fie inaccesibil profanilor. Rezultatele acestor secrete exclusiviste pot fi discutate cel mai bine în termenii vechii dihotomii esoteric/exoteric. Tăinuirea înţelesului este concepută de aşa manieră încît să-i păcălească pe neiniţiaţi şi să pună cunoaşterea secretă doar la dispoziţia iniţiaţilor. Dată fiind vulnerabilitatea scrisului - o scriere poate încăpea oricînd pe mîinile unei persoane excluse deliberat din comunitatea părtaşilor la taină şi, dacă este cifrată, poate fi descifrată în cele din urmă -, înşelătoarea plauzibilitate exoterică a textului esoteric are o importanţă enormă, în special cînd vehicolul secretivităţii este o operă literară. în operele literare de succes, înşelătoarea plauzibilitate exoterică Poate fi atît de plină de farmec, încît să le ajute să supravieţuiască lipsei de sens a mesajelor ascunse (căci secretele îmbătrînesc şi mor). Presupunerea obişnuită este că semnificaţia secretă poate fi comunicată cel mai eficient prin intermediul formelor natural ambigue de vorbire, abundente în discursul poetic (metafora, simbolul, alegoria). Pentru re-cititorul [lf]iteresat, perspicace, inventiv, pericolul este aici acela de a suprainter-Preta, de a descoperi comunicare esoterică şi atunci cînd ea nu există, de [a] exagera importanţa unor aluzii marginale poate plauzibile, imaginîndu-şi [C]5 reprezintă cine ştie ce doctrină secretă bine articulată. Un exemplu [c]lasic ar fi cel al părerilor despre Dante exprimate de mulţi interpreţi [Cu] înclinaţii spre esoteric, de la Gabriele Rossetti la Luigi Valii şi la Rene P[u]enon[8]. Suprainterpretarea însă nu este neapărat neinteresantă, 'itotdeauna distanţate de fluxul exegetic principal, lecturile revizioniste [s]Unt atît de neaşteptate, de controversate, de greu de dovedit, că pot

oricînd să ne stimuleze imaginaţia hermeneutică. Numai că o asemenea stimulare este greu de menţinut şi pînă la urmă, cînd demonstraţiile suprainterpretului par găunoase, exagerate, ţăcănite sau neconvingătoare în cine ştie ce alt fel, revizionismul dezamăgeşte, ba chiar plictiseşte.
In această primă categorie, a comunicării mesajului ascuns prin intermediul echivocului sau al vorbirii amfibolice, plasez şi feluritele strategii folosite de autori pentru a păcăli cenzura. Libertatea de gîndire şi d$_e$ exprimare, aşa cum ne bucurăm de ea astăzi într-o parte a Occidentului (deşi bucuria aceasta pune şi ea unele probleme)[9], este o invenţie relativ recentă, fiind, în mare parte, rezultatul Reformei şi al triumfului democraţiei - chiar şi astăzi, ea nu este pe deplin garantată decît într-o zonă geopolitic limitată a lumii. Pentru a neutraliza cerinţele stricte ale cenzurii ideologice, există numeroase căi de a-l ocoli pe cenzor, cărora le corespund, în cazul cititorului, felurite tehnici de citire printre rînduri. Problema principală care se pune aici este una de etică: ca să-l ocoleşti pe cenzor trebuie să joci, în mare măsură (poate prea mare) aşa cum îţi cîntă cenzorul, după regulile lui; trebuie să fii duplicitar, să te prefaci că îmbrăţişezi ceea ce respingi şi că respingi ceea ce-ţi place. „Criticii secreţi" ai unui regim pot sfîrşi prin a face propagandă tocmai pentru ideile pe care, în secret, le detestă şi pe care ar dori să le submineze[10]. Paradoxul opus este cel al provocării, şi ea odrasla regimului de oprimare şi a cenzurii: sistemul totalitar se foloseşte de provocare ca să-i facă pe disidenţii ascunşi să se manifeste în public. (Politica „Celor o Sută de Flori" din 1957, care încuraja criticarea de către intelectualii disidenţi a liniei partidului comunist chinez în cultură, a fost o astfel de provocare, urmată de o perioadă de represalii reînnoite, în care cei care-şi exprimaseră deschis părerea au fost crunt persecutaţi.) Desigur, provocarea nu este lipsită de riscuri nici pentru cei ce o practică: nu este exclus să existe mai mulţi adversari ascunşi ai regimului decît s-a estimat şi atunci o provocare - ca în Rusia în 1905 sau în Cehoslovacia în 1989 - poate declanşa o revoluţie veritabilă. Dacă însă criticul secret este obligat să mintă în numele adevărului, care poate fi comunicat numai în chip prudent şi selectiv, prin aluzii subtile şi vorbe cu mai multe înţelesuri, provocatorul este, în mod ironic, *forjat* să spună adevărul, sau cel puţin o parte din adevăr, în numele minciunii şi ca paravan pentru capcana (politică) P^e care le-o întinde altora.
Al doilea tip de tăinuire textuală este cel în care scopul ascundem sensului este de a-l pune, selectiv, la dispoziţia numai acelui cititor care întruneşte anumite condiţii, net sau mai puţin net definite. Acest tip * tăinuire, pe care o putem numi didactică, este strîns legat de modurile i* care un text îşi ficţionalizează cititorul, mai precis, de cererile impl>^{clte}
pe care i le adresează cititorului. Astfel, se poate spune că un text blochează informaţia, chiar şi informaţia esenţială, faţă de un cititor imatur sau faţă de unul căruia îi lipseşte o experienţă sau formaţie specifice, pe care însă, dacă i se dă timp şi posibilitate, le poate dobîndi. Se înţelege că astfel de înţelesuri secrete, devenite transparente atunci cînd cîştigi puterea de pătrundere necesară sau, pur şi simplu, cînd reciteşti textul în mod repetat şi cu multă luare aminte, nu pot fi separate net de dificultăţile neintenţionate de altă natură pe care le poate ridica textul - ca, de pildă, aluziile, iniţial străvezii, dintr-o carte mai veche, devenite opace cu trecerea timpului.
în orice caz, din perspectiva cititorului sensibil la nuanţele secretivităţii şi tăinuirii, practic toate marile texte clasice ale literaturii, de la Homer la Joyce, conţin astfel de secrete, fie intenţionate de autori, fie atribuite lor, credibil, de multe generaţii de interpreţi. A-i reciti pe clasici din această perspectivă poate fi o cale, dacă nu de a ne perfecţiona direct (indiferent de sensul pe care vrem să-l atribuim cuvîntului *perfecţionare),* atunci măcar de a aprecia măsura în care ne-am schimbat, devenind capabili să pătrundem secrete textuale care cer nu numai un antrenament şi o cunoaş-tere de un anumit tip, ci şi un cadru mental specific sau un anumit mod de a înţelege. Astfel de secrete sunt, fireşte, exclusiviste, ca toate secretele, dar ele diferă de cele din prima categorie, concepute pentru a-i exclude pe toţi neiniţiaţii ostili, pe toţi persecutorii, pentru a fi cunoscute numai de către iniţiaţi. Prin contrast, secretele didactice pot, în principiu, să fie pătrunse de oricine se supune unui proces de auto-educaţie sau auto--iniţiere. Ele sunt foarte aproape de lucrul la care se gîndea John Ruskin cînd susţinea că tăinuirea, discursul voalat şi vorbitul în enigme, caracteristice

marii poezii, nu exprimă dispreţ faţă de „cei mulţi", ci mai mult o Profundă grijă etică pentru „cei puţini", dornici să se „perfecţioneze". în ᵃcest sens, toate marile opere de artă au fost, cum spune Ruskin în *The Queen of the Air* (1869)...

■ ••didactice în sensul cel mai pur, indirect şi ocult, aşa încît, mai întîi, nu te vor face mai bun decît dacă deja munceşti pe brînci ca să te faci mai bun tu însuţi, iar cînd vei fi făcut mai bun de ele va fi, în parte (...), fiindcă ţi s-a dăruit un adevăr neaşteptat, pe care nu l-ai putut găsi decît excavînd tenace în căutarea lui, care este anume ţinut departe de tine şi bine ferecat, ca să nu ajungi la el pînă nu i-ai făurit cheia în cuptorul încins chiar de tine. Iar această blocare a sensului lor este continuă şi mărturisită la marii poeţi (...). Şi nici Pindar, nici Eschil, nici Hesiod, nici Homer, nici vreun alt mare poet sau dascăl al vreunei naţii din toate timpurile n-au vorbit altfel decît cu rezervă intenţionată (p. 308).

(RE)CITIND DE DRAGUL SECRETULUI

265

Cea de-a treia categorie de motive pentru tăinuirea sensului ţine dₑ dimensiunea explicit ludică a scrierii şi lecturii literare. Ceea ce am puteₐ numi secrete jucăuşe nu pot fi întotdeauna deosebite clar de anumite manipulări sofisticate ale codului enigmei, printre care se numără ghicitori folosite ca procedee structurante; ghicitori în ghicitori, povestiri în povestiri sau figuri de stil în cadrul figurilor de stil, menite să fie una ecoul jucăuş al celeilalte, să creeze ameţitoare jocuri în oglindă şi *mises-en-abyme,* să stîrnească în cititor dorinţa de a-şi explica ce se întîmplă la nivelul structurii şi astfel dorinţa de a reciti; enigme de diferite tipuri - unele rezolvate în text, altele lăsate nerezolvate şi rezolvabile numai prin intertextualitate ; citate ascunse (serioase sau parodice), distorsiuni sau aluzii; şi „reguli ale jocului" ascunse.

Un bizar exemplu de reguli tainice este opera lui Georges Perec *La Vie: mode d'emploi.* Respectivele reguli se schimbă, devenind, din proceduri matematice de compoziţie, un sistem elaborat de citări secrete, pe care se presupune că cititorul le va descoperi din pura plăcere de a constata cum s-a născut această ingenioasă şi complexă operă cu caracter de *puzzle.* Cu o ordine a capitolelor determinată de rezolvarea unei clasice şarade şahiste, în care este implicată o tablă de şah de zece pe zece pătrate (soluţia arată cum poate fi mişcat calul în aşa fel încît să poposească doar o dată în fiecare din cele o sută de carouri), romanul lui Perec, alcătuit din numeroase povestioare bizare, hibrizi extrem de captivanţi şi foarte alunecoşi după Jules Verne, Kafka şi Raymond Roussel, conţine nu mai puţin de 203 pasaje copiate din douăzeci de autori, între care Borges, Flaubert, Joyce, Kafka, Proust, Queneau, Rabelais, Roussel, Stendhal, Sterne şi Verne[11]. Citatele secrete sunt introduse, explică David Bellos, după un program special de combinaţii, determinat de întrebuinţarea pătratului magic de zece pe zece, conjugat cu două liste, fiecare de către zece autori (pp. 186-87). Şi mai interesant este faptul că citatele - reprezentînd doar o mică parte din materialul textual împrumutat şi folosit în *La Vie: mode d'emploi,* şi provenind din surse atît de variate ca enciclopedii, dicţionare, cărţi de bucate, cataloage - sunt camuflate perfect. Citatele secrete, ca şi multe alte lucruri în această capodoperă a conglomerării şi a iluzionismului textual, sunt un *tour deforce* extraordinar: un citat din Proust este făcut să arate ca un vers din Ibn Zaydun, un paragraf din *Lolita* de Nabokov apare ca descrierea unui tablou fictiv de un anume „Organ Trapp", reprezentîn" o pompă de benzină din Sheridan, Wyoming, şi aşa mai departe. AŞᵃ cum observă Bellos, „Perec fentează reflexele «stilistice» ale cititorului* reuşind să insereze bucăţi întregi din (bunăoară) Rabelais, fără să conturbe ᵣₑgistrul, vocabularul şi sintaxa propriei sale proze" (p. 190).

Ca să ascundă ori să facă de nerecunoscut, la modul ludic, înţelesul citatelor, Perec recurge la cele mai variate mijloace, inclusiv la „absenţa camuflajului", care „maschează cel mai bine materialul; mai mult, prezenţa unor indicaţii narative şi tipografice referitoare la caracterul «împrumutat» al materialului îndepărtează sistematic de la identificarea corectă a originii" (p. 191). Nici chiar un lector foarte citit n-ar fi capabil să depisteze astfel de plagiate-joc camuflate (sau *„playgiarisms"*, ca să recurg la un calambur amuzant şi pătrunzător prin care Raymond Federman desemnează o tehnică specific postmodernă). Comentînd romanul lui Perec înainte ca traducătorul, David Bellos, să-şi fi terminat munca de descifrare, un cititor entuziast şi foarte priceput ca Gabriel Josipovici n-a putut identifica, cu puterile-i proprii, decît unul din cele 203 citate, descrierea casei de păpuşi victoriene din penultimul capitol al romanului *Ulise* de Joyce.

Dar oare n-a recurs Joyce însuşi la astfel de aluzii, referinţe şi citate secrete sau cvasi-secrete, a căror descoperire constituie una dintre tentaţiile hermeneuticii joyciene şi care îi sunt accesibile acum -*via* dicţionare, comentarii şi glosare specializate - pînă şi cititorului obişnuit? N-a folosit şi Raymond Roussel, în maniera lui sinuoasă, o tehnică compoziţională enigmistică asemănătoare, cu scopul de a face auto-referinţe criptice, după cum explică în *Comment j'ai ecrit certains de mes livresl* Iar Nabokov - un alt mare model al lui Perec - nu a practicat propria sa versiune a artei mascării ludice a surselor (ca în cazul dizolvării poemului lui Edgar Allan Poe, *Annabel Lee,* în textul romanului *Lolita,* chiar şi în numele *Lo-lee-ta,* aşa încît romanul devine, parţial, o parodie a poemului, de o subtilitate perversă) ?
Opera lui Perec constituie o nouă ilustrare a procedeului ascunderii sensului în scopuri ludice şi pentru sporirea plăcerii de a reciti. în zona Ceasta, secretivitatea, enigma şi joaca sunt extrem de apropiate, de fapt [at]ît de apropiate că pot deveni greu de deosebit. Texte cu cifruri ludice pot fi tratate cu egală justificare sub eticheta de joacă (aşa cum am procedat [c]u *Pale Fire* de Nabokov în capitolul 9) sau sub cea de secretivitate (unde [an]i plasat *La Vie : mode d'emploi* de Georges Perec). Tăinuirea ludică a [Se]nsului devine posibilă datorită fenomenului mai amplu al intertextuali-ţ*tii- Putem aşadar propune, cu titlu provizoriu, stabilirea unei distincţii [nt;]re secretele intertextuale, care-l provoacă pe cititor să recunoască sau [Sa] descopere semnificaţii ascunse prin referirea la *alte* texte, şi simplele 8°luri de informaţie narativă din text, ce pot fi completate ulterior (pentru °bţine efectul ideal de surpriză venită după suspens) sau lăsate aşa cum

sunt, în scop compoziţional sau semantic. Golurile de cea de-a dou categorie sunt folosite pentru a crea ambiguitate ori chiar o indeterminare esenţială, ca în cazul multor parabole, de la Biblie la Borges şi Kafka
Al patrulea tip de tăinuire textuală este, mai curînd, o pseudo-tăinuire motivată, în primul rînd, de dorinţa de a te înfrupta din prestigiul conferit de secretivitate, de intenţia de a profita - prin cîştigarea atenţiei, consideraţiei serioase, recunoaşterii - de aura cvasi-magică ce nimbează ritualurile, limbajele şi modurile de comportare secrete. Fascinaţia naturală pe care o exercită secretivitatea este adesea exploatată în textele literare, exploatare care poate îmbrăca tot atîtea forme precum opacitatea, snobismul sau pretenţiozitatea elaborate - de la imitarea trăsăturilor stilistice ale tipurilor exclusiviste, aristocratice, extrem de rafinate de discurs literar (precum eufuismul, *la preciosite,* gongorismul, marinismul, ca să ne limităm numai la baroc, cînd scopul declarat al poeziei era, după Giambattista Marino, *la meraviglia,* adică uluirea cititorului), pînă la simularea, mai subtilă, a referinţei aluzive şi a obscurităţii sugestive. Problema falsei secretivităţi în literatură (cum deosebeşti un secret fals de unul autentic ?) este, teoretic, tot atît de complexă şi duce, pe plan practic, la probleme la fel de indecidabile ca cele ce aparţin sferei mai largi a falsurilor artistice, a imitaţiei neoneste, plagiatului, contrafacerii. Nu ne îndoim, de pildă, că există multă secretivitate falsă în poezia ermetică minoră, epigonică. Adevărata problemă constă în a deosebi obscuritatea legitimă - şi puternica dramă intelectual-morală a secretivităţii - de simpla maimuţăreală a secretivităţii, avînd ca scop împăunarea. Pentru a opera această distincţie nu avem la îndemînă nici o metodă, iar intuiţia singură sau judecata de gust personală pot fi periculos de înşelătoare.
Problema de a face deosebirea între tipurile „legitime" de enunţ poetic -de la enunţul simplu la cel complex „întărit" sau „brodat" - şi „enunţul deghizat" sau „enunţul care se dă drept oblicitate" ori, pur şi simplu, „falsa oblicitate", a fost discutată cu cîtva timp în urmă de E.M.W-Tillyard *(Poetry Direct and Oblique,* pp. 32-35). Modelul folosit de Tillyard este simplu. Există, pe de o parte, poezia directă a enunţului, care spune exact ceea ce se aude : de exemplu, descrierea pajiştii satului Auburn, cu toate bucuriile ei idilice, din poemul lui Oliver Goldsmith *The Deserted Village.* Pe de altă parte, există şi o poezie oblică, care „subînţelege fără să facă un enunţ", sau îşi cedează „înţelesul fără urmă de enunţ" (pp. 68, 76). Şi această poezie poate afirma ceva, şi o afirm[a] convingător şi cu pricepere, dar cu un alt înţeles : de exemplu, descrierea, de către William Blake, a unei păşuni alegorice, în *The Echoing Green* di[n] *Songs of Innocence.* între cei doi poli se află poezia „enunţului întărit

ţn care enunţul este amplificat şi complicat subtil prin folosirea imaginilor, hiperbolei, subînţelesului, ca în *The Tower* de W.B. Yeats. Această poezie nu este doar legitimă estetic, ci şi mai bună decît poezia enunţării simple, par oblicitatea, în opinia lui Tillyard oricînd mai bună decît afirmaţia directă (el nu explică de ce), poate fi măsluită, astfel că un poem ce constă exclusiv din enunţare se poate da drept poezie oblică (indirectă), pentru a ilustra acest „enunţ deghizat", Tillyard caută exemple la Ezra Pound, declarînd că opera acestuia, *Hugh Selwyn Mauberley,* este plină de enunţuri deghizate, adică de preţiozitate.
Tillyard alege următoarele versuri din prima poezie a seriei lui Pound, *Ode pour l 'election de son sepulcre* :
His true Penelope was Flaubert, He fished by obstinate isles ; Observed the elegance of Circe's hair Rather than the mottoes on sundials.
Unaffected by „the mardi of events"
He passed from men's memory in *Van trentiesme*
De son eage ; the case presents
No adjunct to the Muses' diadem.*
Iată şi cîteva fragmente de comentariu: „Metaforele sunt simple traduceri ale enunţurilor (...). *Motto-mile* de pe cadranele solare nu ne mişcă mai mult decît mai simpla expresie «zborul timpului», iar expresia «completare la diadema Muzelor» nu este cu nimic mai interesantă decît banalele circumlocuţiuni ale presei cotidiene. Trimiterea la Villon în *Van trentiesme de son eage* este o oblicitate şi mai falsă. Poetul face deliberat paradă de pretinsa lui nereuşită de a cuceri distincţie poetică, introducînd citatul ca să ne oblige să-l comparăm cu Villon care, deşi un stîlp de circiumă irecuperabil, a reuşit să scrie poezie adevărată: pretinsă oblicitate prin aluzie" (pp. 34-35). Dar pentru cititorul care-l cunoaşte bine Pe Pound (din 1934, cînd şi-a publicat Tillyard prima versiune a studiului,

1

Adevărata sa Penelopă era Flaubert,
Pescuia lingă insule încăpăţînate ;
Observa eleganţa părului lui Circe
Mai curînd decît moffo-urile de pe cadranele solare.
Neafectat de „mersul evenimentelor"
A ieşit din amintirea oamenilor în / *'an trentiesme*
De son eage; cazul lui nu reprezintă
O completare la diadema Muzei.

Pound a deveni un adevărat clasic modern), versurile citate nu corni nimic fals sau nesincer; se prea poate să fie dificile şi arogant de eliptj Ce dar fiecare ascunde şi revelează referinţe identificabile la alte componente ale corpusului poundian, a căror simplă recunoaştere de către admiratorii lui Pound constituie răsplata deosebită pentru atenţia susţinută şi devotamentul lor. Versul „Adevărata sa Penelopă era Flaubert", bunăoară, nu numai că evocă multiplele aluzii şi citate homerice din Pound, mai ales admiraţia sa pentru modelul *Odiseei,* ci şi propune, cutezător, o imagine alegorică a poetului ca un Ulise al cuvintelor, căsătorit cu o Penelopă a *prozei.* Ceea ce ne poate reaminti de şocantele afirmaţii făcute de Pound în *ABC of Reading,* anume că poetul modern are mai multe de învăţat de la marea, directa, neînfrumuseţata proză „tare", al cărei model exemplar se găseşte la Flaubert, decît de la limbajul „moale", fleşcăit, ornamental al majorităţii poeţilor din secolul al XlX-lea, romantici sau postromantici, în spiritul desuet al cărora fusese educat Tillyard. Fireşte, există afectare şi *maniera* în versurile lui Pound, dar *maniera* este evident personală, orice altceva am crede despre ea. Iar secretele conţinute de stihurile acestea nu sunt false: ele se află acolo ca să-l răsplătească pe cititorul răbdător, credincios şi ingenios al operei lui Pound (poezie şi

critică) şi ca să reafirme o *ars poetica* originală.
Regula empirică prin care putem deosebi adevărata secretivitate de cea falsă este că textele care şi-au cucerit statutul de clasice - statut conferit printr-o selecţie nemiloasă, executată de mai multe generaţii printr-o atentă (re)citire - conţin mai ales secrete legitime, adesea de tip didactic. Din nefericire, secretele false sunt extrem de greu de depistat, cu excepţia cazurilor de scriere strigător la cer de rea („calofilă"), adică acel fel de scriere care, după Hermann Broch, răspunde la comanda *kitsch-u|ui* („Fă frumos! "), iar nu la comanda artei („Fă bine! ")[12]. Dar, în astfel de cazuri, secretele false nu sunt deseori nimic altceva decît o complacere în jargonul *despre* secretivitate, folosit în scopuri retorice - cu adjective ca *misterios, mistic, tainic, profund, enigmatic, perplex* şi *inextricabil.*

De ce să citim texte care-şi ascund înţelesul ?

Examinarea motivelor aflate în spatele tăinuirii înţelesului cu ajutori» codurilor speciale, al cifrurilor deghizate şi al tehnicilor criptografi[ce] invizibile, aşa cum sunt văzute de cititorul unui text criptic, ar rămîn[e] incompletă dacă am ignora motivaţiile posibile ale recitirii. Cine sun re-cititorii textelor cu secrete (sau cu secrete potenţiale) şi de ce recite*
j9 Sunt aceşti re-cititori atenţi cenzori, inchizitori sau judecători ? Cu j[e] cuvinte, se află ei în situaţia de a împiedica sau opri distribuirea textelor pe care le recitesc, ca să se asigure că nu diseminează aşa-zise idei nocive, opinii eretice, reprezentări imorale sau obscene? Sau sunt aceşti re-cititori, din contra, adversarii autorităţii, preocupaţi de lectura printre rînduri şi de găsirea (şi savurarea) aluziilor critice, referirilor esopice, sau chiar a provocărilor deschise ce ar fi putut scăpa de vigilenţa cenzorului ?
Asemenea întrebări indică natura politică a recitirii de dragul secretului de pe poziţiile pe care le ocupă re-cititorul în societate, în raport cu autoritatea. Firește, modul acesta cenzorial/subversiv de lectură este practicat cu precădere în societăţile represive. Dar există o nişă pentru el şi în societăţile deschise, unde este practicat pe o scară mai mică şi precumpănitor în modalitatea unui „als ob" teoretic : motivaţia este acum să înţelegi cum funcţionează comunicarea în societăţi sau situaţii închise, cum scrie şi cum citeşte lumea, cum ascund, găsesc şi utilizează oamenii semnificaţiile strîns supuse controlului oficial în astfel de societăţi. Un cititor occidental va dori foarte probabil să se apropie în acest spirit al lui „als ob" de operele produse în condiţiile cenzurii totalitare în Uniunea Sovietică sau Europa de Est, înainte de prăbuşirea, între 1989 şi 1991, a principalelor versiuni clasice ale comunismului. Mă gîndesc la opere de ficţiune atît de felurite ca *Maestrul şi Margareta* a lui Mihail Bulgakov (scrisă în perioada de vîrf a stalinismului, între 1928-40, dar publicată abia în anii 60, într-o ediţie postumă, cenzurată), *Gluma* de Milan Kundera, *Lucrătorul social,* de Konrâd Gyorgy şi o mulţime de alte scrieri cu o istorie la fel de complicată a drumului spre tipar în limba în [c]are au fost scrise.
Ajungem astfel la problema mai teoretică a recitirii pentru descoperirea secretului cu scopul de a înţelege textul - un text care dă şi el impresia că "iţelege un lucru pe care însă nu ni-l comunică direct. Atunci cînd un text da impresia că înţelege ceva important, devin importante pînă şi felurile J[n] care a fost el însuşi înţeles (ori neînţeles): de aici şi tentativa de 'ftţelegere istorică. Dacă putem numi cărţile „maşini cu care gîndim" (cu [c]elebra formulare a lui I.A. Richards), elucidarea procedeelor secrete peniţe să le împiedice să fie folosite de incompetenţi sau de oameni ce
[e]-ar putea interpreta greşit modul de funcţionare devine şi mai importantă.
[n] astfel de cazuri, impulsul cititorului va fi către o auto-perfecţionare ^skiniană: să afle cum să întrebuinţeze puternicele „maşini cu care [8l]ndirn" cu cît mai multă grijă, discreţie şi inteligenţă. Prin tradiţie,

adevărul şi căile de ajungere la el au fost considerate periculoase de către marii filozofi înainte de era modernă, cea a idealurilor democratice de transparenţă. Textele filozofice majore, de la Platon la Spinoza, şi cărţile clasice ai literaturii universale vor continua să fie recitite de dragul aflării secretelor lor, în acest sens larg, didactic, de auto-perfecţionare, ca să nu mai vorbim de necesitatea de a clarifica obscurităţile istorice sau textuale datorate accidentelor de transmitere sau schimbărilor de mentalitate.
Dar, în măsura în care modernitatea şi-a dezvoltat propria-i „hermeneutică a suspiciunii"

şi a ajuns (după Paul Ricceur) să considere „adevărul drept minciună", dorinţa cititorului de a stabili care este adevărul secret al textului nu a dispărut; n-a făcut decît să îmbrace forme noi. Ca să ne limităm la un singur exemplu, din domeniul psihanalizei: dacă tratăm textul ca şi cum ar fi în acelaşi timp un antidot şi un simptom, deschidem nenumărate căi pentru recitirea de dragul secretului. Nicolas Abraham şi Măria Torok, autorii studiului *The WolfMan 's Magic Word: A Cryptonymy,* au recitit mereu, timp de cîţiva ani, celebrul studiu de caz al lui Freud despre Omul-Lup, precum şi relatarea autobiografică a Omului-Lup despre relaţiile sale cu Freud şi cu alţi psihanalişti, înainte de a conchide că adevăratul secret, „criptograma" sau „cuvîntul rtiagic" al Omului-Lup îi scăpase lui Freud. Cuvîntul magic în sine (un hibrid lexical ruso-germano--englez absolut idiosincratic, reconstituit într-un mod la fel de idiosin-cratic şi de speculativ) este, cu certitudine, mai puţin interesant din punctul nostru de vedere decît teoria complexă a criptografiei unui inconştient conceput lingvistic elaborată de cei doi autori, o teorie a recitirii cu scopul reconstituirii unui secret aproape infinit de evaziv, din cele mai vagi urme textuale ale sale. Problema cu această teorie (dincolo de principalul ei defect logico-ştiinţific, care este irefutabilitatea ei totala) este că nu specifică nici un criteriu prin care să se determine ce anume constituie o urmă verbal-textuală a secretivităţii: orice pare acceptabil. cîtă vreme serveşte scopurilor - degajat alegorice şi metaforice - [a]| [e] psihanalistului. Greu de înţeles cum ar putea „revoluţiona" această teorie critica literară, aşa cum s-a susţinut[13].

Pe lîngă motivaţia politică, epistemologică şi psihologică din spate e recitirii de dragul secretului, un rol la fel de important (ba, indubitabil. Ş mai important în cazul literaturii) îl poate avea plăcerea de a rezolva *puzzle* complex sau de a juca jocul propus de text într-un mod n[l] elegant, mai inteligent şi mai satisfăcător la cea de-a doua sau a [tr] lectură. în partea a IlI-a am discutat pe îndelete această motivaţie geo[er] -ludică şi componentele şi ramificaţiile ei complexe. Aici, din persp[eC] secretivităţii, ar fi bine poate să mai subliniem doar cîteva idei. l[n]

tîi lectură implicată a unei opere de ficţiune - lectură ce ia forma unui ;ₒc „als ob" - secretivitatea este relevantă în două feluri. în primul rînd, textul poate ascunde şi divulga informaţie în nodurile sale strategice, ca să creeze interes pentru rezolvarea unei *enigme lineare* (finalul este considerat întotdeauna important: este vorba de divulgarea finală a informaţiei, de ultimul cuvînt). în al doilea rînd, secretivitatea este şi ea relevantă, în măsura în care textul îl transformă pe cititor într-un participant la o situaţie de bîrfă imaginară, în care devine părtaş la „tainele" personajelor. în acelaşi context ludic, lectura reiterată de dragul secretului ne va dirija de asemenea atenţia spre aspectele formale ale operei, ca joc cu reguli. Ar trebui poate să subliniez aici că vocabula/omză şi familia ei de cuvinte nu trebuie luate drept simple indicaţii ale unor procedee externe, superficiale, „tehnice" : în literatură, formele evocă întotdeauna conţinuturile, pe care le pot exprima cu mai multă sau mai puţină acurateţe, adecvare, inventivitate. După ce am recitit şi rescris mental o operă, în funcţie de calitatea relecturii, respectiva operă va ceda cîteva dintre secretele ei formale cele mai intime - secretele meseriei, cum se zice - ţinînd de domeniile meşteşugului şi imaginaţiei. A reciti de dragul secretului, în sensul acesta formal, aproape artizanal, înseamnă a satisface o cerinţă primară a criticii literare.

Şaptesprezece

Limbajul secretivităţii şi politica interpretării

Comunicarea despre comunicarea ascunsă

încă de la începuturile sale pierdute în timp, scrisul a întreţinut o relaţie complexă, mereu schimbătoare şi plină de semne de întrebare cu secretivitatea. Ca orice alt sistem de codificare a gîndirii, scrisul a avut dintotdeauna rolul de a furniza informaţii cunoscătorilor codului, şi numai acestora. Dar, în măsura în care scrisul este o codificare sofisticată, de gradul al doilea (codificarea unei gîndiri deja codificate prin limbaj), potenţialul său de a bloca informaţia pe care o conţine faţă de necunoscătorii codului este mai mare decît acela al limbii vorbite. Inteli-gibilitatea limbii vorbite profită nu

numai de pe urma indiciilor oferite de contextul situaţional şi de prezenţa vorbitorului, ci şi a posibilităţii de a-l ruga pe vorbitor să reformuleze, poate chiar să recodifice sau să-şi clarifice în alt fel mesajul. Scrisul, în primul rînd, îşi decontextualizează mesajul, lipsindu-l pe cititor de indiciile situaţionale şi expresive (fizionomia, gesturile, tonul vocii etc.); în al doilea rînd, autorul mesajului scris nefiind, de regulă, prezent în momentul cînd acesta este citit, lectorul nu poate primi un ajutor suplimentar ca să înţeleagă mesajul: acesta este receptat în tăcere, iar ceea ce enunţă el este înconjurat tot de tăcere.

Dificultăţilor de procesare a comunicării scrise li se adaugă simpl[a] greutate de a stăpîni tehnologia scrisului şi arta cititului. înainte de mare[le] pas înainte făcut de anticii greci înspre democratizarea cuvîntului scris (prin scrierea complet alfabetică), abilitatea de a scrie (de a înmagazi[na] informaţia în memoria textuală) şi de a citi (de a recupera respecti[va]

informaţie) se întîlnea rar: scrisul şi cititul erau, cu adevărat, arte de taină. Scribii din epoca pre-alfabetică erau puţini, iar meseria lor secretă îi ţinea legaţi de centrele puterii religioase şi politice, care-i controlau şi-i foloseau pentru a apăra secretele propriei lor puteri, dar şi secretul puterii simbolice mult mai profunde pe care secretivitatea însăşi o dobîndeşte în societăţile organizate ierarhic. Din acest unghi de vedere, scrisul alfabetic şi cititul pot fi legate nu numai de democraţie, ci şi de dezvoltarea vieţii intime[1].

Din punctul de vedere al secretivităţii, marele paradox al scrisului -inclusiv al celui mai sacru/secret tip de scriere - rezultă din permanenţa sa *(scripta manent),* opusă efemerităţii exprimării orale *(verba volant).* Din permanenţa mediului rezultă că scrisul - chiar şi cel dublu sau triplu codat, în vederea ascunderii adevăratului înţeles - ar putea fi decodat într-o bună zi tocmai de către cei ce au fost deliberat excluşi de la informaţia pe care o conţine. Altfel spus, scrisul (în calitatea sa de memorie textuală) nu este cea mai inexpugnabilă redută pentru ascunderea cunoaşterii secrete. Cu toate riscurile - care însoţesc ideea de secretivitate şi „fascinaţia trădării" alăturată ei (ca să ne referim iarăşi la teoria secretivităţii a lui Simmel) - în ultimă instanţă secretul este mai bine păstrat de către o persoană decît de un text[2]. Observăm de asemenea că tradiţiile secretivităţii şi ale păstrării secretelor sunt mult mai vechi decît scrierea şi că au supravieţuit pînă în zilele noastre (ca în „codul tăcerii" al Mafiei). Secretivitatea îşi întinde înapoi rădăcinile istorice pînă la societăţile cele mai arhaice, în care riturile de iniţiere şi feluritele practici simbolice erau invariabil înconjurate de secretivitate şi generau o comportare secretă[3].

Cercetătorii au recunoscut de mult că secretivitatea are un rol social. Secretele pot fi folosite eficient pentru a-i lega între ei pe membrii unui grup sau a forma organizaţii mai mari şi mai complexe. Ca în cazul ritualurilor Poro din Africa de Vest (Poro este o societate secretă supra-tribală, supralingvistică şi supranaţională), secretele sunt metode de control Şi articulare ale fluxului cunoaşterii într-o comunitate. în plus, observă antropologul Beryl Bellman, procedeele folosite pentru a controla fluxul d informaţii pot fi „mai importante decît informaţia tăinuită" *(The ge of Secreqi,* p. 49). Paradoxal, limbajul secretivităţii este în parte, dacă nu în exclusivitate, un „corpus de procedee" cu ajutorul cărora *se revelează,* selectiv, informaţia tăinuită faţă de anumiţi oameni, [ln] situaţii date, fiind deci o modalitate de interacţiune socială : „Practi-[c]area ritualurilor Poro serveşte la stabilirea căilor prin care să se comunice 'nformaţia ascunsă. Ele te instruiesc cum să procedezi cu informaţia [as]cunsă (...). Oferă metode de a vorbi despre ceva ce nu poate fi menţionat"

(p. 141). Aşadar, în societăţile arhaice, limbajul secretivităţii nu este, d[e] cele mai multe ori, decît un set de reguli privind împărtăşirea sau protejarea informaţiei privilegiate. Scrierea şi-a dezvoltat metode proprii pentru a se ocupa de problemele secrete, dar n-a înlocuit definitiv niciodată tradiţia paralelă a comunicării orale a secretelor (sau chiar a semi-secretelor ori non-secretelor, care pot şi ele, juca un rol în crearea unei atmosfere difuze de secretivitate socială) din cadrul unui grup sau din relaţia dintre grupuri sau persoane, cum este cea dintre magistru şi discipol. Chiar dacă, să spunem, o relaţie profesor--student nu este guvernată de reguli ale secretivităţii bine definite, vor apărea

un număr de coduri improvizate, de metafore şi formule recurente, de criptograme umoristice prin care se desemnează *outsider-u* nedoriţi, precum şi alte semne de recunoaştere reciprocă, care vor da naştere la unele dintre caracteristicile societăţilor secrete, adeseori combinate cu trăsăturile mai bătătoare la ochi ale grupurilor deschis elitiste, de snobi. Chiar şi modele intelectuale mai larg răspîndite de astăzi se bazează, într-o anumită măsură, pe biţi de cunoaştere cvasi-secretă sau exclusivistă (bunăoară, cunoştinţele speciale pe care şi le pot asuma tacit capii acestor trenduri), comunicaţi personal şi pe cale orală; acest tip de cunoaştere constituie privilegiul preţios al minorităţii de „iniţiaţi", spre deosebire de majoritatea adepţilor mai puţin distinşi ai respectivei tendinţe, care sunt în mod obligatoriu „neiniţiaţi".

Lectura atentă ca metodă de recuperare a înţelesului ascuns

Total diferite de exclusivismul moderat al modelor intelectuale moderne sunt secretivitatea şi oblicitatea discursului practicat de victimele potenţiale ale persecuţiei. Găsim tratată problema persecuţiei - atît în sens restrîns, cît şi extins filozofic - într-un mod interesat, deşi uneori confuz, în studiul lui Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing.* Confuzia provine din neputinţa lui Strauss de a distinge clar între, pe de o parte, o anumită oblicitate sau chiar o muţenie publică atent păstrată cu privire[la] gîndurile adevărate ale unei persoane - de exemplu, doctrina esoterica **lui** Platon -, de teamă că vulgul ar putea interpreta eronat adevărul şi. Pj de altă parte, tipul de vorbire indirectă folosit de scriitorii care au o teaifl justificată că vor fi persecutaţi de o puternică autoritate. în acest din unu caz, avem de-a face cu reacţii la cenzura instituită de forurile biserice? sau de inchiziţie, sau la cea implementată de regimurile totalitare modern

Ideile lui Strauss sunt totuşi natură a-l stimula pe cel interesat de procesul lecturii sau al relecturii printre rînduri. De fapt, ele sunt sugestii pentru elaborarea unei metode comprehensive de lectură a clasicilor, în special a clasicilor filozofiei şi ai filozofiei politice, de la Platon la Maimonide şi Spinoza, dar şi, dacă eliminăm excentricităţile, a unor mari clasici ai literaturii. Dar, înainte de a cerceta metoda de aproape, să examinăm argumentaţia mai generală a lui Strauss, care pune accentul pe vechea ruptură dintre o tradiţie *esoterica,* predominant orală, şi una *exoterică,* scrisă; căci marea problemă a cititului este să fii mereu conştient de ruptura aceasta şi să încerci să recuperezi din expresia exoterică adevăratul înţeles oral-esoteric îngropat într-un mare text premodern. Deşi, la clasici, scrierea exoterică (adică tot ce a supravieţuit şi ne-a parvenit) este predominant evazivă şi înşelătoare, ea este astfel, crede Strauss, numai pentru cititorul naiv şi superficial. Aceeaşi scriere îşi va dezvălui în cele din urmă adevărul ascuns celor care o merită, fiindcă au citit-o foarte atent şi fiindcă sunt extrem de inteligenţi şi de virtuoşi, ilustrînd ecuaţia socratică fundamentală a egalităţii dintre cunoaştere şi virtute. Mai demult, continuă Strauss, cei care scriau filozofie...

.. .credeau că golful care-i separă pe „înţelepţi" de „vulg" este un dat fundamental al naturii umane, imposibil de influenţat de progresul educaţiei populare: filozofia sau ştiinţa sunt în esenţă privilegiul „celor puţini" (...). Chiar dacă nu aveau a se teme de nimic din partea forurilor politice (...). [ei credeau] că este imposibil sau indezirabil să faci public adevărul filozofic sau ştiinţific, nu doar în momentul respectiv, ci întotdeauna. Trebuiau să-şi ascundă părerile de toată lumea, cu excepţia filozofilor, fie limitîndu-se la instruirea orală a unui grup de discipoli selectaţi cu grijă, fie scriind despre subiectul cel mai important în forma unor „scurte indicaţii" (p. 35).

în perioadele de persecuţie politică şi cenzură severă, mijloacele de tăinuire a enunţurilor adevărate sau în care se crede cu tărie devin mai diverse şi mai elaborate. Ceea ce este însă esenţial pentru Strauss, a cărui Poziţie personală este a unui antimodernist foarte rafinat, este că toţi [ma]rii filozofi premoderni (adică anteriori secolului al XVIII-lea) au ales [Ca]lea de a dezvălui adevărul numai pe scurt, în trecere, cum ar veni, în ylocul unei ploi de enunţuri bune doar să fie „consumate exoteric" de [asta] „majoritate non-filozofică" a cititorilor. Asemenea enunţuri exo-[f]ice aveau statutul de simple „opinii" care, în plus, nu „consunau cu

[ev]ărul" decît în mod accidental:

•ind filozof, adică urînd „minciuna din suflet" mai mult decît orice altceva, [el] nu s-ar amăgi crezînd că astfel de opinii sunt mai mult decît simple „poveşti

credibile", „minciuni nobile" sau „păreri probabile", şi i-ar lăsa pe cititori -descîlcească singuri adevărul de prezentarea lui poetică sau dialectică, *Q]* puţin din perspectiva istoricului literar, nu există o deosebire mai notabir între filozoful premodern tipic (...) şi filozoful modern tipic decît cea atitudinilor faţă de „minciuni (nobile sau simple)", „fraude pioase", *„ductus obliquus"* sau „economia adevărului" (p. 35).
Strauss mai observă că „cititorul modern bun" nu poate fi decît şocat la gîndul că „un mare om ar fi putut să inducă deliberat în eroare o mare parte a cititorilor săi". Ar fi de ne imaginat o dovadă mai clară a anti-modernismului lui Strauss.

Modelul de lectură al „ comorii tăinuite"

Modelul de lectură propus de Strauss - citirea extrem de atentă şi recitirea constantă a clasicilor - presupune existenţa unei „comori tăinuite" de semnificaţii care se cere căutată cu răbdare, perseverenţă, aproape cu eroism. Modelul acesta nu trebuie interpretat dintr-o perspectivă politică tradiţionalistă sau aristocratică; el presupune doar existenţa unei aristocraţii a spiritului, care este, de fapt, echivalentul meritocraţiei intelectuale formate din cei ce gîndesc bine şi citesc bine. Am atins deja problema aceasta cînd, în capitolul anterior, am discutat despre ceea ce am numit „secrete didactice", citîndu-l pe John Ruskin. Mărturia lui este tot atît de relevantă în contextul de azi, mai politic sau politizat, pe cît era în momentul în care a fost exprimată. Ruskin, care era, în multe privinţe, un radical pe plan politic, cu idealuri liberale de justiţie socială bine articulate, propunea un model de lectură a clasicilor frapant de asemănător cu al lui Strauss: „Straniul obicei al înţelepţilor umanităţii este să vorbească numai în enigme, astfel încît cele mai elevate adevăruri şi legile cele mai folositoare trebuie căutate în toată galeria de vise, pe care vulgul le consideră a fi vise şi nimic altceva. Homer, tragicii greci, Platon, Dante, Chaucer, Shakespeare şi Goethe au ascuns tot ceea ce ne poate fi folositor în opera lor şi în toată literatura variată pe care au absorbit-o şi au reîntrupat-o, în forme care o fac inutilizabilă mulţimilor" *(Munera pulveris,* p. 208).
Prezentat în termenii aceştia, modelul de lectură discutat aici este lipsit de atractivitate nu numai pentru „cititorul modern bun" al 'ui Strauss - cel care se presupune că tînjeşte după transparenţă şi se aşteap[ta] la un înţeles direct, rezultat din exprimarea pe şleau -, ci şi pentr[u]

1

teoreticianul contemporan, mult mai rafinat şi mai suspicios. Teoreticianul [va] respinge metafora comorii tăinuite ca inadecvată, nu atît din motive politice (deşi nu-i vor fi pe plac implicaţiile ei aşa-zis antidemocratice sau elitiste), cît pentru că i se va părea îndoielnică însăşi distincţia dintre semnificaţia evidentă şi cea ascunsă, dată fiind imposibilitatea de a hotărî [c]ine este, în ultimă instanţă, răspunzător de înţelesul oricărui text. Argumentaţia lui este următoarea : semnificaţia unui text nu se află îngropată în el, ca să fie dezgropată, excavată ca un minereu preţios ori găsită, aşa cum un vînător de comori, răbdător şi bine pregătit, găseşte un tezaur îndelung căutat; dacă cititorii sunt implicaţi creator în producerea semnificaţiei textului - iar diferitele orientări din teoria contemporană spun că suntem întotdeauna implicaţi - cum putem deosebi ceea ce pune autorul într-un text, sau „intenţia auctorială", de ceea ce punem noi în el?
Răspunsul meu este unul pragmatic: nu există vreo metodă universală pentru a face deosebirea dintre intenţia autorului, intenţia textului şi intenţia cititorului, ci textele individuale ne prezintă versiuni individuale ale acestei probleme. Versiunile individuale în cauză ne vor conduce ele însele la nişte soluţii individuale, depinzînd de focalizarea asupra lor şi de interesele celui ce caută o rezolvare. Cu alte cuvinte, chestiunea înţelesului textual (evident sau ascuns, auctorial sau lectorial ş.a.m.d.) nu poate fi profitabil tratată pînă cînd nu sunt luate în considerare cîteva chestiuni adiţionale, de regulă ignorate de teoreticieni, cum ar fi: de ce oare (re)citim un anumit text şi de ce vrem să-i lămurim înţelesul ? Şi - mai important, cel puţin pentru criticii literari -de ce credem că ceea ce sperăm să realizăm astfel are vreun interes şi merită să fie comunicat şi altora ?
Eu cred că în contextul recitirii de dragul secretului, compararea semnificaţiei cu o comoară ascunsă este potrivită, oricîte motive am avea să o respingem în alte contexte.

în orice caz, să recunoaştem că un autor demn de acest nume „nu poate spune totul; ba, ceea ce este şi mai curios, nu *vrea* să-l spună, decît pe căi ascunse şi prin parabole, ca să se asigure că tînjim după el. Nu înţeleg prea bine motivul, nici nu pot analiza reticenţa crudă din sufletul oamenilor înţelepţi care-i face să-şi ascundă întotdeauna gîndul cel mai profund" (Ruskin, *Sesame and Lilies,* p. 63).
Dincolo de sensul lecturii ca auto-citire şi auto-descoperire (văd ^etafora comorii îngropate în text ca pe o referire şi la comoara îngropată mintea sau psihicul cititorului), există tradiţia cu mult mai veche şi mai Aprinzătoare a exegezei biblice, la care, evident, face aluzie Ruskin. Mai concret, menţionînd căi ascunse şi parabole, Ruskin citează indirect pasaje

din Biblie, cum ar fi cuvintele rostite de Isus în Marcu (4: 10-l2) imediat după ce povesteşte mulţimii adunate pe malul mării parabola semănătorului:
Cînd a fost singur, cei ce erau în jurul Lui, împreună cu cei doisprezece, L-au întrebat despre pilde.
„Vouă", le-a zis El, „v-a fost dat să cunoaşteţi taina împărăţiei lui Dumnezeu, dar pentru cei ce sunt afară din numărul vostru, toate lucrurile sunt înfăţişate în pilde;
Pentru ca, măcar că privesc, să privească şi să nu vadă şi măcar că aud, să audă şi să nu înţeleagă, ca nu cumva să se întoarcă la Dumnezeu şi să li se ierte păcatele.
Isus continuă să interpreteze sensul parabolei, deşi cei cărora le vorbeşte ar fi trebuit să aibă acces direct la el, deoarece, aşa cum arătase El, *cunoşteau* misterul împărăţiei Domnului. în mod misterios, alegoriile explicative ale lui Isus se dovedesc a fi noi pilde, mai greu de înţeles, pînă la urmă, decît prima pildă, derutant de simplă, a semănătorului, al cărei sens trebuiseră să-l limpezească. Referindu-se la toate alegoriile acestea luate împreună, Marcu (4 : 33-34) face următorul comentariu: „Isus le vestea Cuvîntul prin multe pilde de felul acesta, după cum erau ei în stare să-L priceapă. Nu le vorbea deloc fără pildă; dar, cînd era singur la o parte, lămurea ucenicilor Săi toate lucrurile."
Marcu lucra, aidoma celorlaţi evanghelişti, dinăuntrul bogatei tradiţii iudaice a midraşului şi a interpretării rabinice, iar aici se referă la un pasaj din Iezechiel (17: l-2), în care profetul anunţă că Dumnezeu i-a poruncit să „spună o vorbă cu tîlc [parabola cu cei doi vulturi şi butucul de viţă], să spună o pildă casei lui Israel". în lunga sa carieră canonică, Marcu 4 şi pasajele asemănătoare din celelalte Evanghelii au constituit obiectul unei voluminoase exegeze, pornind de la cele mai neaşteptate şi mai diferite recitiri (chiar dacă unele s-au banalizat repede), din perspectivele teologiei, istoriei sau ale literaturii seculare. De exemple perspectiva literară este adoptată într-o carte elegantă de Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy,* care începe prin a se ocupa de pildele dID Evanghelia după Marcu, pentru a le compara apoi cu pildele altor evanghelişti şi cu naraţiuni literare simbolice atît de diverse ca cele ale lul Henry Green, Franz Kafka sau James Joyce. Teza lui Kermode este 0 orice naraţiune demnă de acest nume are ceva din oblicitatea şi seci* tivitatea naraţiunii parabolice.
I-am adus în discuţie pe Ruskin şi Biblia numai ca să sugerez impr tanţa şi vechimea tradiţiei recunoaşterii caracterului prin esenţă
sau dublu al scrierilor importante. Chiar şi scrierile moderniste de frunte -cum demonstrează operele lui Kafka, Joyce, Faulkner sau Pound - fac parte din tradiţia respectivă şi le solicită cititorilor un tip de atenţie înrudită cu extraordinara atenţie pe care Scripturile o aşteaptă de la cititorii lor cuvioşi.

Mitul modern al transparenţei

O dată cu dezvoltarea „lecturii extensive", cu creşterea prestigiului ştiinţei şi cu ascensiunea democraţiei în politică, modernitatea a dat naştere unei dorinţe puternice de transparenţă, dublată de ostilitate faţă de formele de secretivitate revendicate în mod tradiţional ca apanaje ale puterii, supranaturale sau omeneşti. Dar idealul modern de transparenţă în treburile obştei nu se aplică la secretele personale ale indivizilor, care, inversînd iarăşi o tradiţie de mult încetăţenită, trebuie să fie de acum protejate de „dreptul [modern] la o viaţă particulară". Dorinţa democratică de transparenţă în

treburile obşteşti a fost, indubitabil, unul dintre factorii care au favorizat scrierea şi citirea unor texte clare, nemisterioase, în mare parte auto-explicative, concepute fie pentru distracţie, ca în cazul genurilor şi subgenurilor romanului popular modern, fie pentru instruire şi propăşire intelectuală. Aceeaşi dorinţă de transparenţă explică proliferarea textelor explicative - comentarii despre texte clasice primare mai dificile şi chiar comentarii la comentarii - pe care mulţi studenţi filologi preferă să le citească în locul surselor primare, mai dificile.

Descriind noua situaţie, Frank Kermode vorbeşte de un adevărat „mit modern al transparenţei", subliniind intenţia corectivă a unor cărţi cum este *The Genesis os Secrecy,* care urmăreşte să fie o pledoarie convingătoare pentru lectura cuvintelor originale ale textelor, iar nu numai a ceea ce ele par să spună:

Suntem atît de obişnuiţi cu mitul transparenţei, încît continuăm, cum spune pe Şleau Jean Starobinski, să ignorăm *ceea ce este scris* în favoarea a *ceea despre ce se scrie.* Unul dintre scopurile cărţii mele este să inverseze această prioritate (■•■). Tradiţia cărturărească în care această formă de atenţie a fost cultivată serios este cea iudaică, iar din punctul meu de vedere cel mai important reprezentant al ei este Spinoza. Cînd şi-a formulat regulile interpretării Scripturilor (...), el a făcut o deosebire netă între sens şi adevăr (ce se scrie §i despre ce se scrie): în exegeză, spunea, „ne preocupă nu adevărul pasajelor, ci înţelesul lor" (...). în spatele lui Spinoza se aflau cinci veacuri de raţionalism interpretativ, dar el ataca o problemă a timpului său şi constata că a

confunda adevărul cu înţelesul poate avea ca rezultat suprimarea libertăţi; religioase. Cartea sa pioasă a părut o blasfemie în 1670, atît de puternică este preferinţa pentru adevăr în dauna înţelesului (p. 119).

Adevărul este însă că *Tractatus theologico-politicus* al lui Spinoza piatră de hotar în istoria democraţiei liberale moderne, mai precis în istoria ideii de libertate de gîndire, rămîne şi astăzi o scriere foarte controversată. *Tractatus* pune, într-adevăr, probleme delicate şi încă explozive : cum trebuie să citim textele sacre sau textele socotite sacre de către un mare număr de oameni ? Cum trebuie să comunicăm concluziile adevărate la care ajungem după lectura acestor texte, dacă aceste concluzii sunt neortodoxe, iar noi trăim într-un mediu ortodox, mai mult sau mai puţin intolerant sau inchizitorial ? Apărarea de către Spinoza a toleranţei religioase şi a libertăţii de gîndire este un exemplu de felul cum curajul teoretic extrem (curajul, cum s-a spus uneori, de a fi un ateu integru într-o vreme a fanatismului religios) îşi poate găsi ca aliaţi oblicitatea subtilă, inconsistenţa aparentă, subversivitatea invizibilă.

Spinoza, Biblia şi ficţionalizarea sacrului

Regulile hermeneutice raţionaliste stabilite de Spinoza, cu precădere în capitolul 7 din *Tractatus,* sunt menite să-i dea interpretului Bibliei o mînă de ajutor în a face deosebirea dintre „înţelesul adevărat" - adică înţelesul *crezut adevărat* de către autorul textului - şi adevărul propriu-zis, în măsura în care avem acces la el prin raţiune. Biblia, bineînţeles, pretinde tot timpul că spune adevărul, dar noi nu suntem în poziţia de a-i judeca pretenţiile acestea, deoarece adevărul implicat în ea este revelat, supra-raţional şi de aceea inaccesibil pentru gîndirea raţională omenească, înţelesul adevărat al povestirilor biblice este însă cu totul altă problema: prin analiza raţională, efectuată în contextul Bibliei luate ca un întreg, putem determina, de exemplu, dacă un anumit pasaj trebuie interpretat literal sau metaforic. Tot aşa, putem decide, pe baza frecvenţei cu care se întîlnesc unele idei morale clare şi distincte, care sunt principalele învăţături ale Bibliei. După Spinoza, învăţămintele acestea sunt simple şi, de fapt' accesibile tuturor. Totuşi, multe pasaje vor rămîne neclare, iar ca să le determinăm adevăratul înţeles va trebui să stabilim mai întîi cînd a fost scris textul, de cine şi în ce scop, fără a neglija posibilele ambiguităţi lingvistice rezultate din scrierea ebraică. O astfel de cercetare istorică nu este necesară cînd citim texte simple şi clare, cum ar fi principiile lui Eucl

Numai că, aşa cum observă Spinoza, interpretarea Scripturilor din perspectiva istoriei lor proprii nu va îndepărta toate obscurităţile. De fapt, rămîn atît de multe neclarităţi, încît el nu „ezită să spună că adevăratul înţeles al Scripturii este în multe locuri inexplicabil, sau se lasă, în cel niai bun caz, doar ghicit" *(A Theologico-Political Treatise,* p. 112). Totuşi, ne atrage atenţia Spinoza, vom interpreta o povestire din Biblie, oricît de incomprehensibilă, altfel decît o povestire similară, narată pentru a amuza (o naraţiune

fictivă, ca *Orlando Furioso* de Ariosto), sau decît una care are o finalitate politică. Stilul, dar şi intenţia fragmentului de mai jos, sunt caracteristice pentru maniera folosită de Spinoza în *Tractatus,* carte care se ocupa de probleme atît de delicate încît, pînă şi în relativ tolerantul Amsterdam, a trebuit să fie publicată anonim, avînd pe copertă numele născocit al unui editor din Hamburg:

Se întîmplă des ca în diferite cărţi să citim istorii asemănătoare între ele, dar pe care le judecăm cît se poate de diferit, în funcţie de părerile pe care ni le-am format despre autori. îmi amintesc că am citit odată într-o carte că un oarecare Orlando Furioso străbătea aerul călare pe un monstru cu aripi, zbura pe deasupra oricărei ţări dorea, ucidea de unul singur un număr imens de oameni şi de uriaşi şi alte fantezii de soiul acesta care, din punctul de vedere al raţiunii, sunt, evident, absurde. Am citit în Ovidiu o poveste foarte asemănătoare despre Perseu, iar în Judecători şi Cărţile Regilor una despre Samson, care a omorît singur şi neînarmat mii de oameni, şi despre Ilie, care zbura prin aer şi în cele din urmă s-a ridicat la ceruri într-un car de foc, cu bidivii de flăcări. Toate poveştile acestea seamănă, evident, între ele, dar noi le judecăm foarte diferit. Prima caută să ne amuze, a doua are o ţintă politică, a treia un scop religios (p. 112).

Citit în contextul întregului *Tractatus* (mai ales în lumina capitolului anterior, „Despre minuni", care susţine că minunile sunt imposibile), fragmentul este un exemplu de oblicitate vicleană. Toate cele trei texte Pomenite de Spinoza povestesc evenimente evident fantastice. în cazul lui Ariosto, scopul declarat al naraţiunii este să placă, ficţiunile poetice fiind -frumoase minciuni" menite să-l încînte pe cititor. în cazul lui Ovidiu, °rice s-ar putea spune în favoarea unei posibile aluzii politice implicite în Prezentarea figurii lui Perseu din cărţile 4 şi 5 ale *Metamorfozelor,* ceea Ce~l frapează pe cititor este folosirea constantă, aproape ostentativă, a ^arii retorici pentru a reda mitul. Cele trei episoade principale repovestite "e Ovidiu sunt uciderea Meduzei Gorgona cu ajutorul unor obiecte magice Pre cum sandalele înaripate, care-i dau lui Perseu posibilitatea să zboare, Sau coiful lui Hades, care-l face invizibil pe purtător; salvarea ndromedei; întreruperea de către Phineus a cununiei lui Perseu cu

Andromeda, urmată de lupta în care Perseu îşi înfrînge duşmanii arătîndu-ie înspăimîntătorul cap al Meduzei şi preschimbînd-i astfel, instantaneu, în statui de marmură. Chiar dacă povestirea era menită să fie şi o preamărire a lui Augustus, în modul cum îl tratează Ovidiu pe Perseu nu pare să existe nimic intrinsec politic, nimic care să ne îndemne să-l interpretăm diferit de tratarea lui Orlando de către Ariosto. Neîndoielnic, personajele biblice (Samson, Ilie) pomenite de Spinoza sunt evocate pentru că au un alt scop, unul religios, dar nu sugerează oare comentatorul, prin simpla lor comparare cu fiinţe ficţional-mitice ca Perseu şi Orlando, că cititorului i se dă, la urma urmei, libertatea de a le interpreta tot aşa, drept simple născociri ? Şi nu este comentariul lui Spinoza unul dintre primele îndemnuri - radical, deşi aproape invizibil demistificator - de a citi Biblia ca literatură, adică drept ficţiune ?

O astfel de interpretare a fragmentului din Spinoza este consonantă atît cu părerea că el a rămas un soi de credincios (filozofic), cel puţin în măsura în care credinţa nu este incompatibilă cu raţiunea, cît şi cu reputaţia sa de ateu total. Ultima idee este apărată şi de Leo Strauss, care însă, în ton cu teoria sa generală despre esoterism, susţine că pentru Spinoza Biblia, inclusiv Noul Testament, conţinea un „raţionalism eso-teric" ce contrasta cu învăţăturile ei exoterice ; cu alte cuvinte, că Biblia consta pentru el „parţial din enunţuri vulgare şi parţial din enunţuri filozofice, care le contrazic, în mod intenţionat, dar secret, pe cele vulgare" *(Persecution,* p. 182). Dar, susţinînd această idee, Strauss contrazice afirmaţia lipsită de ambiguitate a lui Spinoza, că elementul raţional din Biblie, învăţătura morală, apare oricui în chip limpede şi distinct, fiind reafirmat de multe ori, şi că acest raţional miez moral are prea puţină legătură cu multele pasaje indecidabile sau cu fabuloasele relatări despre miracole şi evenimente supranaturale. Pentru Spinoza, raţiunea însăşi nu putea fi esoterică - modelul de text raţional ales de el era textul lui Euclid, iar în principiile geometriei nu putea exista nimic ascuns sau netransparent - deşi în anumite împrejurări, în special cînd este vorba de probleme delicate de credinţă şi ortodoxie, este bine ca rezultatele analize' raţionale să fie comunicate cu precauţie şi în mod indirect. Aşadar, motivele prudenţei lui Spinoza sunt de natură circumstanţial-politica, iar modelul său ideal pentru scris, ca filozof raţionalist modern, de tradiţie carteziană, este transparenţa şi includerea, nu opacitatea şi excluderea-Chiar şi formulările indirecte din *Tractatus* conţin toate elementele nece sare identificării sensului distinct sau, după caz, a ambiguităţilor strateg[1] şi a

întrebărilor la care nu s-a răspuns sau nu se poate răspunde. întrebări acestea nu au neapărat o natură „mistică" : probleme care s-a demonstr că sunt nerezolvabile există doar şi în matematică.

Există reguli pentru a deosebi enunţurile exoterice de cele esoterice ?

Există o metodă universală sau un set de metode ori de reguli prin care să poată fi identificată oblicitatea, iar înţelesul esoteric să fie despărţit de cel exoteric ? Aş spune că nu există şi nici nu poate exista o metodă fixă sau o serie de reguli cu această finalitate. Dacă ar exista, oblicitatea ar deveni inutilă. Aşa cum un scriitor priceput, care se adresează cuiva capabil să citească printre rînduri, va folosi procedee variate pentru a masca semnificaţia - inclusiv diferite coduri improvizate, prin care nu numai că va trece de cenzură, dar va şi iniţia jocuri reuşite de coordonare, avîndu-l ca partener pe cititorul cu o formaţie mentală înrudită - şi un priceput cititor printre rînduri va fi cît se poate de flexibil şi va respecta o singură regulă (negativă): nu te crampona de reguli fixe!

Scriitorii care, avînd de luptat cu cenzura, cunosc mecanismele interioare ale acesteia, sunt adeseori conştienţi de incapacitatea finală a cenzurii de a cerne adevărul pe care îl poate transmite proza de imaginaţie (adevăr, fireşte, total diferit de ceea ce numeam, în partea a IlI-a, adevăr ficţional). în acest sens, romancierul din Africa de Sud J.M. Coetzee scria în 1987 : „Arta narativă se poate apăra singură. Să fie adevărat acest lucru? Au fost oare cenzorii ineficienţi, secol după secol? Da, au fost. Sunt ineficienţi fiindcă, stabilind regulile pe care povestirea nu le poate încălca şi veghind la respectarea lor, nu-şi dau seama că agresivitatea naraţiunilor nu constă în faptul că încalcă regulile stabilite, ci în capacitatea lor de a-şi forma şi modifica propriile reguli. între copertele unei cărţi se desfăşoară un joc, dar nu este totdeauna jocul la care te gîndeşti" *(The Novei Today,* p. 3).

Cenzura poate deveni însă extrem de eficace atunci cînd, la rîndul ei, mcetează să mai lucreze după reguli. Acest tip rar de cenzură haotică, total imprevizibilă, cu adevărat kafkiană, a fost realizat în unele ţări foste comuniste din Europa de Est, cum ar fi România lui Nicolae Ceauşescu. Efectele psihologice ale cenzurii de acest tip asupra scriitorului sunt descrise cu acurateţe de romancierul Norman Manea. Vorbind despre r°manul său *Plicul negru* (publicat la Bucureşti, într-o versiune masiv Cenzurată, în 1986), el recunoştea că nici un fel de laude aduse cărţii n-ar 1 Putut „contrabalansa indignarea pe care am simţit-o recitindu-mi romanul. eea ce m-a supărat n-a fost dispariţia din versiunea publicată a amănuntelor legate de neplăcerile vieţii cotidiene, nici «îndulcirea» multor

situaţii. M-a supărat mai ales efectul denaturam al respectivei codificări. Exces stilistic şi opacitate. Devitalizare, învîrtire în cerc, risipă" (77,e *Censor's Report,* p. 105).

Din perspectiva cititorului, pînă şi regulile empirice, aparent simple de identificare şi interpretare a oblicităţii şi secretivităţii, oricît ar fi ele de folositoare în unele cazuri, pot induce în eroare : totul depinde de *cum* şi *cînd* sunt aplicate, şi mai ales *de către cine.* Trebuie să ţinem întotdeauna cont de cunoştinţele generale ale interpretului, de îndemînarea, de inteligenţa sa generală şi de orientarea sa filozofică sau ideologică. Nici un fel de regulă nu-l va împiedica, de pildă, pe adeptul unor doctrine esoterice să *pună* felurite secrete de iniţiere în textele pe care le citeşte, texte cunoscute pentru dificultăţile, ambiguităţile şi modalităţile lor de exprimare alegorică sau voalată. Asemenea cititori pot chiar ajunge, ocazional, la viziuni interesante (viziuni pervers dependente de metoda lor generală de lectură, total eronată), deşi majoritatea interpretărilor lor vor părea, în ultimă instanţă, artificiale, excentrice, chiar uşor paranoice. Nici o regulă empirică de bun simţ nu-i va opri pe extremiştii ideologici paranoici de la proiectarea propriei lor concepţii conspiraţioniste despre societate asupra textelor citite şi de la „verificarea" constantă a prezenţei ei. O astfel de proiecţie este facilitată de tendinţa ca în contextele ideologice extremiste secretivitatea să-şi piardă funcţionalitatea şi să devină pur simbolică, după cum observă sociologul Edward Shils[4].

Secretivitatea simbolică, în măsura în care dă seama nu numai de loialitatea faţă de

ideologia unui partid dat sau a unei secte, ci şi de sensibilitatea omului faţă de activităţile subversive ale unui inamic ascuns şi infinit de mişel, zămisleşte fantezii paranoide care nu pot să nu influenţeze lectura. Dar secretivitatea simbolică este mult mai veche şi mai cuprinzătoare decît ne lasă să înţelegem formele moderne ale paranoiei politice. Tradiţiile ei se regăsesc în vechile culte misterice, în riturile iniţiatice, în societăţile secrete, în diferitele practici hermetice, religioase sau cvasi-religioase din Occident şi din Orient. Nu întîmplător Umberto Eco, scriindu-şi recentul roman conspiraţionist-detectiv-esoteric *Pendulu lui Foucault* (atît o parodie, cît şi o enciclopedie a esoterismului de-' lungul veacurilor), s-a folosit de aceste tradiţii în aceeaşi manieră serio--comică pe care a întrebuinţat-o ca să prelucreze miturile politice moderne şi tipurile de imaginaţie paranoidă.

Cît despre regulile lecturii printre rînduri, cel mai bun lucru ce [s]poate spune despre ele este că nu pot fi mai bune (sau mai rele) o interpretul care le aplică. Ajunşi aici, ar fi poate util să examinăm îndeaproape cîteva reguli de acest fel, din cele deja propuse. Leo Stra

[n]e dă o listă întreagă de ce să facem şi ce să nu facem, derivată din două axiome" : prima este că anumiţi autori (printre care se numără toţi marii clasici) i se adresează numai cititorului foarte atent, excluzîndu-l pe cel superficial de la înţelegerea adevăratei semnificaţii a operei lor; a doua axiomă este că „un scriitor atent cu un coeficient normal de inteligenţă este mai inteligent decît cel mai isteţ cenzor" *(Persecution,* p. 26). Iată mai jos (uşor reformulate) cîteva dintre regulile pentru lectura printre rînduri propuse de Strauss: (a) nici o lectură printre rînduri nu este îndreptăţită dacă nu duce la o percepţie mai exactă şi mai clară a textului decît lectura normală; (b) cititorul trebuie să înţeleagă perfect contextul în care apar enunţurile oblice, în lumina naturii şi planului operei întregi (în sensul acesta, cititul printre rînduri nu poate fi decît recitire);
(c) cititorul trebuie să se gîndească la posibilitatea existenţei ironiei;
(d) gafele evidente, de genul „care l-ar ruşina şi pe un elev inteligent", trebuie considerate intenţionate şi drept indicii că trebuie căutat un înţeles ascuns; (e) părerile adevărate ale autorului nu sunt neapărat cele exprimate frecvent în operele sale, nici nu trebuie pus semnul egalităţii între ele şi opiniile personajelor; (f) contradicţiile interne ale unui corpus de scrieri nu trebuie rezolvate automat prin ipoteze genetice (de exemplu, că autorul s-ar fi răzgîndit în legătură cu o problemă), nici contradicţiile găsite în opere mai vechi - din cele care ne-au parvenit din vremea culturii manuscriselor - nu trebuie atribuite unor interpolări nelegitime, decît dacă avem dovezi irefutabile; (g) din două enunţuri total contradictorii din aceeaşi operă, unul este intenţionat fals, celălalt adevărat, şi îi revine cititorului sarcina să decidă care cum este[5]; (h) lectura printre rînduri implică o recitire serioasă - astfel, pentru a ne asigura că o carte scrisă într-o perioadă de persecuţie contrazice cu adevărat, în mod clandestin, doctrina oficială sau ortodoxă, „trebuie să o studiem încă o dată, [cu] mult mai multă grijă şi mai puţină naivitate decît înainte" (p. 32); (0 adevărul secret trebuie căutat uneori în locuri care-i ascund importanţa -uitr-o paranteză uşor de scăpat din vedere, în cuvintele culese cu litere "^ci din notele de subsol, într-un comentariu întîmplător; (j) în unele [Caz]uri, adevărul poate fi exprimat prin tăcere sau prin absenţă, din care ctitorul atent trebuie să-l deducă.

In rezumat, a citi printre rînduri înseamnă a fi foarte atent şi a refuza ' 'ei ceva din text la valoarea de suprafaţă, în afară de cazul că există [e]nine că aşa trebuie procedat. Ne putem exprima rezerva că fiecare din §ulile lui Strauss e problematică şi ridică mai multe probleme herme-Wice decît promite să rezolve. Luate împreună însă, recomandările sale

Par

[c]u totul rezonabile - mai mult, felul cum le aplică Strauss la operele

discutate în *Persecution and the Art of Writing* demonstrează o combinaţie rară între erudiţie şi strălucire intelectuală.

„Adevărurile secrete" dezvăluite în cele din urmă de o lectură straussiană rămîn totuşi frustram de evazive sau de abstracte. *Călăuza rătăciţilor* a lui Maimonide, spune Strauss, „este dedicată explicării doctrinei esoterice [ascunse în Biblie]. Dar explicaţia aceasta are ea însăşi un caracter esoteric (...). în consecinţă, este o carte cu şapte peceţi" (p. 55). în mod asemănător, el consideră că „scopul *Călăuzei* (...) [este] nu numai

să reveleze adevărul, ci şi să-l ascundă (...). [Un] număr considerabil de enunţuri sunt făcute pentru a ascunde adevărul, nu pentru a-l face cunoscut" (p. 66). Curios, Strauss pare să-l emuleze mai degrabă decît să-l explice pe Maimonide. Sau să fie concluzia sa (neformulată ca atare) că mult-lăudatul conţinut al adevărurilor secrete ale Bibliei (pe care Maimonide încercase să le dezvăluie ascunzîndu-le) este, în sine, neimportant şi că ceea ce contează, de fapt, sunt cele „şapte peceţi" sub care este păstrat ? Sau ne sugerează el că asemenea secrete copleşitoare nu pot fi pătrunse decît printr-un act de lectură absolută, în care textului i se acordă o atenţie absolută, într-o absolută tăcere ? Sau poate că întrebările pe care mi le pun deconspiră reacţia inadecvată, nefilozofică, a unui cititor care nu are decît o pregătire literară, la argumentaţia filozofică a lui Strauss? Oricum ar sta lucrurile, cred că recitirea de dragul secretului - recitirea pentru a afla ceea ce textul ascunde, blochează, semnifică în mod indirect sau alegoric, indică aluziv, dar refuză să numească sau numeşte fals, înşelînd şi ispitind - este răsplătită în cele din urmă nu prin descoperirea vreunui adevăr, ci prin calitatea atenţiei pe care o realizează, indiferent dacă textul examinat este filozofic, politic, religios sau poetic. Revelaţia majoră produsă de recitirea de dragul secretului este, pur şi simplu (dar şi misterios), valoarea atenţiei, a concentrării intense, a ingeniozităţii focalizate, a absorbirii totale.

Epilog

Sfîrşitul e locul de unde pornim. T.S. ELIOT, *Little Gidding*

Timpul lecturii fiind, concomitent, linear şi circular, diferenţele dintre începuturi şi finaluri pot fi în acelaşi timp categorice şi atît de relative încît dispar cu desăvîrşire. în consecinţă, începuturile şi sfîrşiturile pot fi schimbate între ele - în mai mică măsură în cazul naraţiunilor cu o intrigă lineară, plină de suspens şi un sfîrşit neaşteptat, într-una mult mai mare în cazul cărţilor de critică, precum cea de faţă - rămînînd totuşi locuri importante, privilegiate, unde tăcerea articulată a lecturii începe sau se termină cu adevărat.

Unii cititori, printre care mă prenumăr, simt deseori tentaţia de a începe cu epilogul şi de a termina cu prefaţa sau introducerea. într-adevăr, mulţi cititori ai unui studiu teoretic vor parcurge mai întîi epilogul - dacă nu chiar lista bibliografică - cu scopul de a se hotărî dacă merită să citească volumul. Mulţi alţii vor arunca o privire grăbită peste introducere, ca imediat să sară direct la concluzii, folosind marea libertate de mişcare înainte şi înapoi permisă de lectură. Numai un lector ideal - o ficţiune critică - se mişcă mereu înainte, într-un text mai lung, de la început şi P'nă la sfîrşit. Cititorii „normali" sar peste text, omit, înoată încoace şi [In]colo, sunt fericiţi dacă se simt captivaţi, dar pot în orice moment să-şi Piardă interesul şi să abandoneze lectura.

Poate că cel mai bun rezumat al argumentaţiei centrale a cărţii mele ar [1] o istorioară - povestea felului cum am ajuns să scriu acest eseu pe o [tei]nă complicată, dificilă şi prea puţin cercetată. M-a împins la această [ac]tiune o experienţă de recitire... de dragul secretului. La mijlocul ^niului nouă, după mai multe lecturi „inocente" ale anumitor texte ale autor care mă interesa pe atunci, am descoperit că ele conţineau

înţelesuri grijuliu codificate, ceea ce, pentru mine, a fost o adevărată surpriză. A mă referi aici amănunţit la respectivele texte ar fi dificil şi inutil. Este suficient să spun că mi-au pus un număr de probleme teoretice care mi-au stîrnit imediat interesul: cum se maschează semnificaţia în text ? Care este relaţia dintre înţelesul latent, ascuns, şi înţelesul ostentativ înşelător ? Cum poate descifra un *outsider* înţelesul tăinuit ? Cum poate un *outsider* să devină măcar conştient de existenţa unui asemenea înţeles, dacă este bine mascat ?

Curios, la început nu m-a preocupat situaţia pe care o cunoşteam mult prea bine, ca emigrant din România comunistă, unde fusesem activ ca scriitor, critic şi adversar ascuns al regimului între 1958, cînd începusem să public poezie şi critică, şi 1973, cînd am venit în Statele Unite. Situaţia la care mă refer este cea a existenţei unei cenzuri politice; ea cuprinde toate strategiile întrebuinţate de scriitori pentru a-l ocoli pe cenzor şi a comunica pe ascuns cu un cititor capabil să citească printre rînduri. Problemele

generate de interacţiunea dintre cenzură, persecuţie şi secre-tivitate în scris şi citit mi s-au impus ulterior şi, fireşte, m-am ocupat de ele în cartea de faţă; nu sunt totuşi sigur că le-am acordat toată atenţia cuvenită. Nu este exclus să revin la ele cu altă ocazie. Oricum, curiozitatea privind secretivitatea şi, mai general, enigmaticul din literatură a constituit punctul de plecare al reflecţiilor mele despre recitire. Examinat atent, înţelesul ascuns cu premeditare în textele literare îi dezvăluie cititorului sensibil o mulţime de faţete noi. înţelesul poate fi mascat în scopul unei comunicări serioase - de natură mistică, politică sau metafizică. Dar, foarte des, este ascuns în joacă, pentru a crea şi manipula curiozitatea cititorului (se indică o enigmă şi se promite, înnebunitor, o soluţie), sau pentru realizarea suspensului psihologic (informaţia narativă este dezvăluită cu întorsături neaşteptate, cu întîrzien calculate sau retractări strategice), sau ca să pună la încercare ing£" niozitatea cititorului (opera însăşi poate lua forma unui *puzzle).* Cu alte cuvinte, secretivitatea are frecvent o dimensiune ludică.

Aceasta - şi nu numai aceasta - m-a făcut să-mi pun problemele citirii, recitirii şi jocului. în ce sens poate fi percepută lectura ca o form[a] de joacă, ca un act de fantazare sau de închipuire, ca o modalitate de a da drept altcineva, de a te preface, de a juca roluri imaginare? ™ important: este productiv şi relevant să o examinezi din această perspectiv Lectura - evident, în cazul textelor ficţionale - poate fi descrisă d[re]P cale de a juca jocuri „als ob" care pot duce la o implicare profunda' chiar şi la un fel de hipnoză sau transă; ea poate fi văzută de asern[en] în special în cazul recitirii reflexive, ca o participare la jocurile cu reg

jocuri ce pot fi jucate mai corect şi mai inventiv de cititorul cu experienţă, care nu va fi numai profund absorbit, ci va şi trece graniţa de la (re)scrierea pur mentală la scrisul creator propriu-zis. Dar, dincolo de deosebirea dintre implicare şi absorbire, problema jocului - inclusiv a interpretării imaginare de roluri - este relevantă pentru înţelesul mai larg dat de mine lecturii literare, acela de *spectacol. A* citi o operă literară înseamnă a face un spectacol, în mai multe accepţiuni ale cuvîntului. înseamnă, în primul rînd, a juca un rol - rolul cititorului aşa cum este „prevăzut" în scenariu. Partitura, ca şi indicaţiile scenice din majoritatea pieselor, este de obicei schematică, aşa că cititorului i se cere să deducă şi să improvizeze, să ghicească şi să încerce şi pînă la urmă să-şi construiască un rol care să-i dea cît mai multe satisfacţii de ordin intelectual şi emoţional. în al doilea rînd, a citi înseamnă a juca în minte rolurile protagoniştilor unei opere de ficţiune - a deveni un fel de *actor,* care trece de la un rol la altul, într-o extinsă interpretare *solo* mentală. Dar, în al treilea rînd, a citi înseamnă şi a executa direcţia de scenă mentală, care cuprinde, pe lîngă îndrumarea actorilor fictivi, şi scenografia, alegerea costumelor, vizualizarea unor detalii expresive ca gesturile, mişcările, fizionomiile. Cu alte cuvinte, a citi înseamnă a da voce, articulare şi formă limbajului mut al textului, a-i umple „punctele de indeterminare" (Ingarden), a da sens şi viaţă, în imaginaţie, paginii tipărite. Iar acestea sunt doar cîteva dintre numeroasele posibilităţi ale jocurilor de citire şi recitire, cum le-am numit eu şi cum pot fi concepute din perspectiva diferitelor discipline, de la antropologia culturală la sociologie şi la teoria jocurilor.

în toată partea a IlI-a mi-am asumat tacit punctul de vedere al unui cititor contemporan, fie un jucător foarte îndemînatic, sofisticat şi experimentat, fie un căutător naiv al plăcerii de a visa cu ochii deschişi, prin intermediul lecturii evazioniste sau pur relaxante. Am lucrat concomitent la partea a IlI-a, „Jocurile lecturii" şi la partea a Ii-a, „Istorie, psihologie, Poetică", trecînd de la una la alta. Există, normal, continuităţi evidente, dacă nu chiar şi suprapuneri, între cele două părţi. întrebările puse în Partea a IlI-a pretindeau răspunsuri care depăşeau sfera jocului, oricît de §[e]neros ar fi fost ea definită. Cititorii de vîrste diferite pot citi pentru a-şi i [s]atisface diverse necesităţi psihologice şi au modele de lectură extrem de

[lv]erse, chiar dacă ne referim numai la cititul de plăcere şi excludem "[le]ctura-muncă", adică lectura întreprinsă pentru a te achita de o obligaţie,

[e] orice fel. Alte diferenţe între „locurile şi situaţiile de lectură", sau [pre]gătirea şi sexul cititorului, duc de asemenea la construcţii foarte deo-^ [Dlt]e, uneori divergente, ale lecturii - şi mai cu seamă ale (re)lecturii -§i aceluiaşi text. în sfîrşit, problema recitirii a trebuit să fie abordată

şi cu referire la cititorii non-contemporani, adică din perspectiva istoriei cititului. De aici discuţia din paginile acestei cărţi despre distincţia făcută de unii istorici ai lecturii între lectura intensivă (de fapt, recitire) şi lectura extensivă, de divertisment. Un mare paradox istoric este că recitirea a precedat, în practică, citirea. Unei manifestări timpurii a conflictului dintre recitire şi citire îi datorăm extraordinarele aventuri donquijoteşti din domeniul numit de mine, cu un termen stîngaci, dar poate nu inexact, recitire eronată.
Chiar dacă ideea de a scrie eseul de faţă s-a născut datorită faptului că m-am lovit de neaşteptatele sensuri esoterice ale unor texte cu înfăţişare nevinovată, recitirea nu constituia o noutate pentru mine. De fapt, în calitatea mea de profesor de literatură, fusesem mulţi ani un re-cititor profesionist şi un propăvăduitor al recitirii literare. Mi-am adus aminte, brusc, de observaţia spirituală făcută de Nabokov la Corneli, în prelegerea introductivă a cursului său despre capodoperele artei romaneşti: „Nu poţi *citi* o carte, o poţi doar reciti". Capitolul în care disec ceea ce numesc „paradoxul lui Nabokov" a fost, de fapt, primul pe care l-am scris. El m-a condus, firesc, la explorarea temporalităţii lecturii şi relecturii şi la alte paradoxuri, cum ar fi cel plasat simetric faţă de paradoxul lui Nabokov, anume că nu poţi citi *aceeaşi* carte de două ori. în continuare, am examinat căile de găsire a unei rezolvări, oricît de nesatisfăcătoare, a unor astfel de paradoxuri: conceptul de timp „mitic", circular, al (re)lecturii, timp în care, cum spunea Roland Barthes, nu există *înainte* sau *după,* timp în care - mă repet - epilogurile pot deveni prologuri şi viceversa.
Pe o notă concluzivă mai tradiţională, vreau să subliniez ideea că recitirea nu poate fi, aşa cum am dori să fie, termenul clar, neechivoc, al unei dihotomii critice de o simplitate ideală. Din această cauză, poate, scurta rezumare a tipurilor de recitire discutate în cartea de faţă, în relaţia dialectică pe care o au cu citirea, ar putea avea o oarecare utilitate retrospectivă. Există - şi aici avem deja o suprasimplificare - trei modalităţi principale de recitire a unei povestiri. Prima, indubitabil cea mai des întîlnită, este *recitirea parţială* (sau revenirea asupra textului), efectuată cu scopul de a reţine cu mai mare precizie unele detalii textuale semni" ficative sau de a dobîndi o cunoaştere deplină a unor informaţii narative esenţiale, cărora nu le-am acordat, din cine ştie ce motiv, suficienta atenţie la prima lectură. Această recitire parţială, a cărei necesitate s naşte dintr-un defect al mecanicii lecturii (concentrare insuficientă, fug[a] gîndurilor, dificultate de a înţelege, insensibilitate sufletească de momew mi-a reţinut prea puţin atenţia în acest eseu.
în schimb, am adus în mijlocul scenei alte două modalităţi princip[a'e] de recitire: *recitirea simplă (nereflexivă),* adică repetarea jocului „[al]
[o]b" doar pentru plăcerea de a-l repeta - cel mai important adaos, la a doua lectură, fiind sentimentul de confort psihologic care va însoţi mai mult ca sigur un joc cu desfăşurarea şi rezultatul cunoscute, chiar dacă jucătorul pretinde că nu le cunoaşte ; şi *(re)citirea reflexivă,* o revizitare meditativă sau critic-interogativă a unui text deja parcurs.
(Re)citirea reflexivă însăşi poate avea o gamă largă de ţeluri, cum ar fi: recitirea pentru a rejuca ceea ce a fost la origine un joc „als ob" ca pe un joc cu reguli, pentru a-l savura mai inteligent sau chiar pentru a-l studia şi a pătrunde unele secrete ale construcţiei sale; (re)citirea cu scopul îmbunătăţirii cunoştinţelor cititorului despre structura şi logica internă a unui joc dat, prin comparaţie cu alte jocuri de acelaşi tip (o asemenea recitire ar fi caracteristică pentru modul în care poetica abordează ficţiunea); (re)citirea cu scopul unei mai bune familiarizări cu lumea ficţională a unei anumite opere literare, în vederea interpretării ei într-o lumină nouă (o astfel de abordare, caracteristică pentru ceea ce numim hermeneutică istorică, implică, desigur, cunoaşterea interpretărilor anterioare şi efortul competitiv de a le depăşi); (re)citirea de factură introspectivă, pentru a înţelege natura lecturii sau a relecturii şi a le face mai conştiente de sine în complexitatea lor (acesta a fost unul dintre ţelurile cărţii); (re)citirea (în special a anumitor opere moderniste sau postmoderniste) ca să stabilim ce poate fi ficţional adevărat în lumea lor; (re)citirea în vederea producerii de noi jocuri „als ob" ficţionale, ori de noi jocuri ficţionale cu reguli, ori de ambele feluri (acest fel de recitire *scriitoricească* sau de rescriere mentală a ieşit mereu şi mereu în prim-plan, dovedindu-se a fi unul dintre resorturile principale ale creativităţii literare); (re)citirea ce urmăreşte să descifreze un secret potenţial sau o referinţă indirectă din text, să ghicească după ce reguli ascunse a fost produs textul şi, mai presus de orice, să-i

discearnă posibilele explicaţii (de la plăcerea de a te angrena într-un joc, la nevoia de a exprima opinii eretice în mod esopic, într-o cultură controlată). Dacă aş insista asupra faptului că toate discuţiile despre anumite opere literare din prezenta carte, succinte sau mai amănunţite analitic, încearcă [s]să dea seama de nişte experienţe de (re)citire, n-aş spune, îmi dau seama, Prea mult. Orice act critic, bun sau rău, inteligent sau obtuz, lămuritor sau °Pacizant, impresionist sau sistematic, pre-structuralist sau post-structura-['ls]t, presupune (re)citire, chiar dacă n-o ştie. Ceea ce cred eu că este mai Puţin banal în legătură cu discutarea acestor texte este modalitatea con-Shentă de sine a recitirii lor, încercarea de a dezautomatiza operaţiile Antale implicate, alegerea unor cadre specifice pentru analiza operelor. Cadrele acestea sunt derivate din cîteva dintre întrebările fundamentale pe [Care], foarte probabil, un re-cititor cu conştiinţa misiunii sale şi le va pune, [Ca] să înţeleagă *de ce* (re)citeşte şi *în ce mod* o face.

Astfel, în capitolul 1, povestirea *El Aleph* de Borges a fost încadrată mai întîi în funcţie de următoarele întrebări: cum va înţelege povestirea un cititor (ipotetic) care o parcurge prima dată ? Ce date va reţine ? Ce înţeles pot avea aceste date ? însăşi forma întrebărilor sugerează că pînă şi primatul (teoretic) al primei lecturi poate fi înţeles pe deplin, în fragilitatea sa şi caracterul său tranzitoriu, numai din perspectiva recitirii A urmat o a doua încadrare care, în stadiul acela introductiv, era menită să dramatizeze cîteva aspecte esenţiale ale recitirii: dorinţa de a repeta jocul lecturii, de a-i înţelege regulile mai profunde, dorinţa de a-i descifra secretele. Pe măsură ce deosebirea dintre citire şi (re)citire era tot mai elaborată din punct de vedere teoretic, încadrarea exemplelor literare care au urmat a devenit tot mai specifică : istorică în cazul lui Alonso Quijano/ Don Quijote, re-cititorul nostru arhetipal (altminteri de unde ar şti pe dinafară romanţurile cavalereşti din care citează abundent mereu ?); ludică în sens larg în cazul romanului *Pale Fire* (o tapiserie năstruşnică de intertextualitate jucăuşă fiind folosită aici ca procedeu ce creează nevoia recitirii şi sentimentul că avem de-a face cu un text infinit); tot ludică, dar mai nuanţată şi mai complexă, în cazul nuvelei *O coardă prea întinsă* (care ilustrează pe plan ficţional anumite *puzzles* epistemologic-juridice derivate din problema credibilităţii unei depoziţii narative). încadrarea romanelor timpurii ale lui Robbe-Grillet a fost tot ludică (jocul pe care îl propun textele sale constă din expunerea insistentă a regulilor romanului realist convenţional, proiectat în imaginar) şi ilustra ceea ce eu numeam, parafrazînd sintagma lui Gerard Genette „literatură de gradul al doilea", (re)citire de gradul al doilea.

în secţiunea finală a cărţii, povestirea *Viaţa particulară* de Henry James a fost încadrată ca un text despre secretivitate, intimitate şi creativitate. Principalul meu exemplu de (re)citire de dragul secretului nu a fost, îmi dau seama, unul foarte previzibil. Folosind însă secretivitatea ca ramă pentru o relectură a lui James, cîştigăm o perspectivă mai subtila asupra implicaţiilor moral-psihologice ale secretivităţii - secretivitatea ca blestem şi boală, dar şi secretivitatea şi intimitatea ca scut pentru viaţa creatoare a imaginaţiei. Devenim totodată conştienţi de unele probleme ridicate de referirile secrete sau indirecte - în cazul nuvelei lui James,[la] poetul Robert Browning şi la pictorul Frederick Leighton. în specia prezenţa în text a personajului Browning a pus pe tapet o serie de întreba legate direct de (re)citire şi de intertextualitate (deschisă sau ascunsă): [cU]^ l-a citit James pe Browning ? în ce fel i-a „citit" personalitatea sociala, contrast cu cea literară ? în ce sens este lectura de mai tîrziu a lui J[ain] a poemului *The Ring and the Book* ca roman relevantă pentru înţeleg[e]
de către noi a nuvelei *Viaţa particulară,* în care Browning este portretizat ca romancier? Cît este de important să identifici o referinţă secretă sau oblică şi în ce măsură schimbă identificarea aceasta regimul (re)citirii ? A fost oare arbitrară alegerea exemplelor mele din literatură ? Socot că într-un eseu ni se dă mai multă libertate decît în alte genuri critice să recurgem la ilustrările noastre favorite. Iar *arbitrar* nu este cuvîntul adecvat. Ca re-cititor inveterat, nu pot decît să fiu întru totul de acord cu Georges Perec, un partener de recitire : „Recitesc cărţile pe care le iubesc şi iubesc cărţile pe care le recitesc". Cu puţine excepţii, cărţile pomenite sau discutate aici de mine mă obsedează de o vreme încoace şi sunt sigur că mă vor obseda în continuare, pentru că recitirea nu are sfîrşit. A trebuit totuşi să selectez şi m-am hotărît să mă limitez la proză, cu toate că

poezia este mai clar concepută pentru a fi recitită decît romanul sau nuvela. Dar poezia opune o rezistenţă mai mare la lectura simplă, lineară, „extensivă" ; cel puţin în anumite privinţe, seamănă cu bucăţile moderniste sau postmoderniste de proză care nu sunt citibile, ci numai re-citibile. Cu toate acestea, relizibilitatea pură a poeziei - şi nu numai a poeziei moderne, cu ignorarea ei deliberată a anecdoticului, a oricărui fel de povestire - mi-ar fi pus un set de probleme cu totul diferit de cele ale operelor în proză analizate de mine din perspectiva (re)citirii. Majoritatea conceptelor centrale folosite de mine - ficţionalitate, adevăr ficţional, prefăcătorie, simulare, impostură, jucărea rolurilor, jucărea jocurilor „als ob" simbolice, prin contrast cu jocurile cu reguli - nu par să fie imediat aplicabile poeziei. Nici lizibilitatea lineară şi transparentă a ficţiunii directe (ca în cazul romanului poliţist) n-ar fi putut fi evocată atît de prompt şi de convenabil, pentru a se realiza contrastul. Evident, există şi excepţii -Robert Browning, bunăoară, al cărui poem *The Ring and the Book* - după cum s-a văzut - poate fi citit ca un roman, pe linia propusă de Henry James. Dar lectura poeziei este o altă problemă, care merită un tratament [a]Parte. Evident, activităţile mentale implicate în lectura poeziei - la care "l-am referit doar accidental şi tangenţial - sunt subiectul unei alte cărţi, în perimetrul ficţiunii, m-am decis să mă ocup de clasici vechi sau moderni, adică de opere pe care putem dori să le recitim şi pe care, chiar dacă nu le-am citit, suntem aproape obligaţi să le recitim, chiar şi la Primul contact cu ele. Un avantaj suplimentar constă în faptul că aceste °Pere, refrecventate, îţi produc sentimentul de prospeţime asociat cu Pnma lectură, un paradox aparent, discutat de mine în cîteva puncte-cheie. [11] despre cititorul implicit al acestei cărţi, el nu este decît o persoană °rnică să se scruteze pe sine ca cititor şi, cu deosebire, ca re-cititor. Am [la]t în cîteva contexte celebrul concept al lui Proust privind lectura ca

citire a sinelui. într-un regim mai restrîns, cititorul postulat în paginii[e] acestea este invitat să mediteze - în aceeaşi modalitate generală a lecturii sinelui, dar cu accentul pe experienţele-i *literare* proprii - la una dintre posibilităţile majore, deşi des ignorate, deschise de lectură: actul (re)citirii şi epifaniile sale.

Addendum (2002)

(Re)citind *Craii de Curtea-Veche*

Amintiri despre cartea Crailor

Singulara capodoperă a lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche,* a fost de la apariţia ei una din acele cărţi în jurul cărora se formează un cult - un cult profan, informai, prin definiţie restrîns, şi tocmai de aceea remarcabil. Nu degeaba şi-a permis Ion Barbu, principalul iniţiator al cultului matein încă de la începutul anilor 1930, jocul onomastic/encomiastic între evanghelistul Matei şi „scriptura" lui Matei (Caragiale): „Fiinţa noastră se clădeşte cu scriptura ta, Matei! " (în *Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale* din 1947[1]).

Acest cult matein s-a prelungit prin anii comunismului cînd, timp de 20 de ani, între 1945 şi 1965, n-a putut apărea nici o ediţie a *Crailor.* Către sfîrşitul anilor 1960, cultul era încă înfloritor (cu mulţi aderenţi din motive de snobism estetist, adeseori ca reacţie la cultura oficială politizată Şi inerent antiestetică a acelor vremuri), dar după 1989 pare a se fi diluat pînă acolo încît „scriptura mateină" s-a tipărit, în 1998, într-o colecţie de buzunar, „Biblioteca şcolarului grăbit" (ediţie de altfel bine îngrijită de Lidia Bodea ; Iaşi, Institutul European), iar ceea ce fusese o carte pentru miţiaţi a devenit o operă care se studiază la şcoală. Iar şcoala poate distruge un autor ca Mateiu Caragiale prin banalizare şi prin acel efect de semi-oficializare care risipeşte aura esoteric-perversă din jurul unei cărţi "[e] intens rafinament precum *Craii de Curtea-Veche* ; şcoala are darul de ^transforma dificultatea, raritatea, aluziile subtile şi preţiozităţile stilistice [ln] ceva arid şi plicticos ; de asemenea, ea neutralizează ceea ce e icono-[c]'ast, interzis, heterodox. Un alt semn posibil de diluare a cultului matein [a] fost, în anul 2001, clasarea *Crailor* pe locul întîi în ierarhia romanului românesc din secolul XX stabilită de revista *Observator cultural,* în urma [ne]i anchete la care au participat peste o sută de critici literari. Dar o [st]fel de anchetă nu e niciodată un test de popularitate. Rezultatul ei

surprinzător atestă o calitate pe care trebuie s-o aibă orice carte cu adevărat importantă, dar de acces dificil: *relizibilitatea,* acea forţă asupra imaginaţiei cititorului de calitate care-l face să vrea să recitească, să se simtă obligat să recitească şi să se simtă cumva vinovat dacă nu reciteşte. *Craii* e o carte suprem recitibilă, comparabilă în această privinţă - în ciuda multiplelor deosebiri - cu *Ulise* de James Joyce, care se clasează cu regularite pe locul întîi în anchete din reviste anglo-americane despre cele mai importante romane în limba engleză ale secolului XX. Merită să reamintesc aici unul din paradoxurile care au fost formulate despre *Ulise*: am avea de-a face cu o carte care nu poate fi citită, ci doar recitită! Asta e în mare măsură adevărat şi despre *Craii de Curtea-Veche.*

îmi place să cred totuşi că mai există şi adevăraţi mateini. Pentru aceştia, tipul de (re)lectură pe care-l cere cartea *Crailor* are, pe plan estetic, ceva din acea „cucernicie" pe care o presupune revenirea periodică la un text sacru sau măcar cvasi-religios: o „cucernicie" care se manifestă, între altele, prin *recitarea* interioară a textului, prin reoralizarea lui „liturgică", prin încetinirea reflexivă a procesului lecturii pentru a discerne ecourile mai îndepărtate nu numai sonore, ci şi semantice, etimologice, intra- şi inter-textuale. *Cucernicia lecturii,* fie ea de ordin religios sau modern-laică, are şi o evidentă dimensiune socială: ea nu poate înflori decît într-un cerc limitat, într-o parohie, într-o biserică, într-o mînăstire sau, dacă ne gîndim la modernitate, într-un club, într-o asociaţie de fan(atic)i, într-un grup ai cărui membri se cunosc, dar mai ales se recunosc, cu protocoalele, ritualurile şi codurile lui, cu semnele lui de recunoaştere care sunt indiscernabile ochiului neştiutor. Trebuie de asemenea notat că, fără a fi cîtuşi de puţin secretă, orice asociaţie vie, vibrantă, îşi are secretele ei. De unde şi posibila mîndrie a apartenenţei, de unde şi posibilul snobism. Apartenenţa la clubul imaginar Mateiu I. Caragiale, înfiinţat de Ion Barbu, poate genera un snobism intelectual care, aşa cum apunea Pirgu despre Montaigne, îşi are „părţile lui", căci - în conformitate cu paradoxul actorului care sfîrşeşte prin a crede în rolul pe care-l joacă -snobul sfîrşeşte nu o dată prin a înţelege, distingîndu-se astfel de snobul--maimuţoi, caricatural. De altfel, Mateiu însuşi considera snobismul ca pe o trăsătură de caracter pozitivă, admirabilă.

De cîte ori am recitit, de-a lungul anilor, *Craii?* Cel mai precis răspuns ar fi noţiunea vagă: de nenumărate ori. Două sau trei lectur succesive într-o săptămînă sau două şi-apoi întreruperi lungi, de luni, de ani, de întregi decenii, cînd limba română mi s-a părut o limbă pierdu [a] pentru mine. Lecturi fragmentare, cu glas tare, între prieteni români i străinătate. Relecturi nostalgice, rememorative, în anii 1990. în sfirş[1]recitire cu note abundente şi mai sistematică - făcută din multe

şi apoi din citate, perifraze şi comentarii în studii critice de la Perpessicius la Şerban şi Barbu Cioculescu, de la Ovidiu Cotruş la Alexandru George, de la Tudor Vianu la Ion Vartic - în primăvara anului 2001, cînd am ţinut un seminar despre Mateiu I. Caragiale la Facultea de Litere din Cluj. Studiile critice înseşi, chiar şi prin felul în care prezintă pura informaţie, ca să nu mai vorbim de explicaţie sau interpretare, sunt şi ele într-un fel relecturi, revizitări ghidate ale unui text sau grup de texte.

La Bucureşti, în întunecatul deceniu 1950-60, lectura *Crailor* se înscria pentru mine în ţesătura unei vieţi cotidiene secrete, paralelă cu celălalt cotidian poluat de comunism, în anii liceului şi-apoi ai facultăţii, în care trebuia sa navighezi printre lozinci şi formule, să te prefaci şi să te fereşti tot timpul de delatori, să foloseşti public o limbă de lemn înjositoare şi mincinoasă. Tot ce era interzis, explicit sau implicit, stimula imaginaţia vitală din care se alcătuia viaţa secretă, adevărată, împărtăşită mai ales între prieteni. Lecturile clandestine jucau un rol important. De aceea poate mi s-a întipărit în minte prima lectură a *Crailor* şi exemplarul împrumutat de la nu mai ştiu cine al frumoasei ediţii de lux, tipărită curînd după terminarea războiului în format mare, cu ilustraţii în culori de George Tomaziu. Ceva mai tîrziu mi-am procurat un exemplar din ediţia Perpessicius (1936), numărul 260 din tirajul de 2200, legat în pînză neagră imprimată cu flori de mai multe feluri şi culori, pe care-l am şi astăzi. N-am fost niciodată bibliofil, dar textul matein se citeşte parcă altfel în volumul tipărit pe hîrtia velină albă vărgată din 1936 decît în volumul de hîrtie de împachetat din 1988, pe care l-am găsit la biblioteca Universităţii Indiana. Ediţia critică a lui Barbu Cioculescu din 2001, cea mai

cuprinzătoare de pînă acum, pe care o folosesc pentru citatele şi trimiterile din acest eseu[2], e în sfîrşit imprimată pe o hîrtie-Biblie de calitate.
Era toamna, octombrie tîrziu sau poate noiembrie, „o vreme de 'acrimi", la sfîrşitul liceului, şi ştiam prea bine că era vorba de o carte mterzisă, care circula subteran. în grupul meu de prieteni se asculta multă muzică, se citea enorm, se scria poezie de sertar (gîndul publicării, m acele condiţii, era un gînd vinovat) şi se făceau beţii adolescentine cu nesfîrşite discuţii şi „spovedanii", dar fără un măscărici care să ne călăuzească prin Bucureştiul profund, ca Gore Pirgu. într-un fel, *Craii* -[Ca]rte în care se bea tot timpul şi care se termină (importanţa ultimului [Cll]vînt dintr-un asemenea text!) cu Pantazi întrebîndu-l pe narator „ce [s"a]r putea să bem" - înnobila în imaginar modestele noastre reuniuni *„au [a]Pis franc",* le dădea ceva aristocratic-decadent, le prelungea într-un [s]Paţiu literar din care puteam admira snobismul feroce al lui Paşadia, [ri]zînd în acelaşi timp cu poftă şi apreciind estetic vulgaritatea chintesenţială

a lui Pirgu, vorbele lui enorme şi groteşti, de etern românaş mahalagiu dat în Paşte. Era apoi şocul energizant al atîtor vocabule necunoscute şi poetic inevitabile, al atîtor aluzii indescifrabile şi al atîtor referinţe misterioase. Ezitam între a învăţa pe dinafară, cît mai repede, înşiruiri de cuvinte cu sensul doar bănuit (şi poate greşit bănuit) sau să mă opresc, să întrerup farmecul acela imagistic-muzical spre a consulta dicţionare şi cărţi de istorie. De o rezonanţă particulară se bucurau descrierile stărilor de după beţie - mahmureli ursuze, senzaţia de deşurubare de la încheieturi, şalele frînte, mintea aburită, scîrba de sine, dezgustul şi sfîrşeala, sila - care se confunda cu sila de lumea în care ne fusese sortit să trăim.

Un prieten matein

Spre deosebire de prietenul meu mai în vîrstă din anii 1960, Taşcu Gheorghiu, n-am ajuns niciodată pînă acolo încît să ştiu pe dinafară cartea *Crailor* în întregime. Dar după o frecventare asiduă a textului, puteam reproduce lungi pasaje la cerere, cu explicaţii filologice şi referinţe istorice, culese şi din discuţiile cu Şuly, cum îi spuneau amicii. Acesta era mîndru că fusese numit de către Ion Barbu, autor al pentru noi faimosului *Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale,* Secretar Perpetuu al acelei organizaţii imaginare închinate artei marelui Matei, „prim şi ultim Caragiali". în 1950, Barbu îi dedicase lui Şuly următorul catren: „Scorţos ca Paşadia, molatec ca Pantazi,/Ai zice l-a scos gata sultana Valide./Descinde din ce sută, velit? - Cînd totul azi-i/Perpetuum mobile, Perpetu nobil e." Ion Barbu, care dezgropase din textul *Crailor* un alexandrin perfect (integrat în *Protocol...)*: „Visul galeş al Floridei şi al ostroavelor Antile" (p. 79), îl preţuia pe Şuly şi pentru că acesta scosese la iveală al doilea alexandrin perfect, „Policandrul se aprinse, înmiindu-se în oglinzi" (p. 123). Stîlp drept în vînturile pustiitoare ale vremii, Secretarul Perpetuu părea într-adevăr a veni din alt secol: şi totuşi el era - sau mai degrabă fusese -un membru al avangardei literare româneşti, care mă interesa în acea vreme, cunoştea arta (sau anti-arta) dadaiştilor şi a suprarealiştilor ca nimeni altul, ştia aproape pe dinafară *Manifestele* lui Andre Breton Ş[1] citise atent operele celor citaţi în ele, fie ca precursori (de la Isidore Ducasse/comte de Lautreamont la Raymond Roussel), fie ca reprezentanţi propriu-zişi. Dintre precursori, îl adora pe Gerard de Nerval şi [reClta] anumite pasaje-cheie din *Aurelia* ca şi cînd ar fi exprimat viziuni Şi sentimente ale sale, nedeclarate. Era legat de suparealiştii români de imediat după război, de un Paul Păun (autorul *Plămînului sălbatec),* un Dolfy Trost, cu ale sale „cubomanii", dar mai ales de Gherasim
(remarcat de însuşi Andre Breton pentru contribuţia sa la teoria .obiectului suprarealist" prin aşa-numitul „objet objectivement offert" sau, prescurtat, „ooo"), pentru care avea o profundă admiraţie şi despre care-mi vorbea adeseori ca despre un fel de „sfînt" al suprarealismului.
Ca avangardist, Şuly publicase un singur text, reprodus, împreună cu două desene vizibil influenţate de Yves Tanguy, în *Antologia literaturii române de avangardă* (1969) de Saşa Pană, volum prefaţat de mine. Autorul antologiei se scuza în nota asupra ediţiei că a inclus în ea şi figuri atît de minore ca Şuly. Pe mine, prietenia pe care o aveam faţă de el m-a făcut, dînd curs şi înclinării mele pentru gluma aproape inobservabilă, să-l declar nici mai mult-nici mai puţin decît, „dintre avangardiştii români, cel mai consecvent cu

sine (...), închis într-o tăcere impenetrabilă şi definitivă (...). Ignorat ca rezultat al propriei sale alegeri - Taşcu Gheorghiu este, aşadar, o figură exemplară a avangardei române, singurul ei reprezentant care a dus refuzul expresiei pînă la non-expresie, conferind tăcerii, transformate în destin, un sens metafizic."
Subînţeles în acest elogiu care, bineînţeles, n-a fost luat prea în serios (dacă nu cumva i-a scandalizat pe unii dintre autorii antologaţi, indiscutabil mai prolifici şi mai ambiţioşi decît Şuly), era ceea ce mi se părea a fi „paradoxul lui Paşadia". Pe vremea aceea înţelegeam acest paradox în mod greşit (pentru că proiectam asupra textului gînduri care nu aveau nici o susţinere în el): şi anume, în spiritul avangardei, al ethosului acesteia, vedeam în voinţa lui Paşadia de a-şi distruge opera şi un protest oblic împotriva ideii de operă, împotriva ideii de literatură, şi chiar împotriva categoriei înseşi a semnificaţiei. Vedeam în Paşadia, pe lîngă aristocratul scrobit, pe lîngă arivistul prin femei care e finalmente scîrbit de ascensiunea sa într-o lume coruptă, pe lîngă „ciocoiul borît" (cum îl caracterizează însuşi naratorul la un moment dat), vedeam în el şi un scriitor convins de mizeria gloriei literare, un Artaud care se abţine să strige „Jos capodoperele! ", un rebel care credea, împreună cu Breton din *Les pas Perdus,* că a voi să laşi în lume urme de orice fel e un lucru scandalos. Toate acestea în pofida textului, pe care-l ştiam bine şi-l ignoram senin în favoarea unei interpretări false, care însă corespundea dispoziţiei mele de [atu]nci. (Relectura, din păcate, nu imunizează împotriva unor astfel de [le]cturi proiective, fantasmatice; ba chiar, de multe ori, le poate întări.)
In aceeaşi logică îmi îngăduiam să descopăr în tăcerea lui Şuly esenţa [a]vangardei. Astăzi, mai misterioasă decît tăcerea lui Şuly mi se pare [atr]acţia avangardistului Taşcu Gheorghiu pentru Mateiu I. Caragiale, Manifestată şi prin felul cum a tradus în româneşte, în limbaj matein, // *fot (Ghepardul)* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, duce de

Parma şi prinţ de Lampedusa, descendentul unei vechi familii aristocratice siciliene în a cărei stemă era prezentă felina numită în titlu. Mateiu Caragiale, ca pasionat heraldist, cunoştea bine această stemă, pe care a descris-o în *Crai* în „spovedania" lui Pantazi: ...sunt grec, urmă el, şi nobil, mediteranean (...). Că la obîrşie am fi barbari [subînţeles : negreci, nota mea], cum s-a străduit să mă convingă cînd i-am fost oaspe în palatul său din Catania, *capul ramurii siciliene, zisă cu pardosiţi* [sublinierea mea], fiindcă la vechea noastră stemă pe scut sprijinit de monoceri înlănţuiţi, în cîmp albastru lebădă de argint, luîndu-şi zborul cu gîtul străpuns de o săgeată purpurie - a adăogat, în cinstea unei înrudiri ilustre, în cîmp de aur cu chenar de sîngeap un *pardos negru* [sublinierea mea]; că am fi fost normanzi, se prea poate... (p. 100).
Taşcu Gheorghiu, pe care-l căutam la Capsa, unde venea în fiece zi a săptămînii exact la miezul nopţii să bea o cafea (făcea o pauză în mijlocul nopţii sale de lucru, fiind în această privinţă opusul lui Paşadia, care lucra numai în timpul zilei), repeta acest pasaj într-un recitativ aproape muzical de fiecare dată cînd ne vedeam în perioada în care-l traducea pe Lampedusa. (Evident, în ochii lui, Capsa se bucura de prestigiul de a fi fost menţionată în *Crai:* „...cum nu gustasem nimic de seara trecută, intrai la Capsa să mă întremez cu o cafea şi un kirsch" - p. 123 ; de kirsch însă, ca şi de orice altă băutură alcoolică, se lipsea). S-ar putea spune că Taşcu Gheorghiu a contribuit indirect, dar mai substanţial decît la literatura avangardei, la critica mateină : a creat pentru (re)cititorul român de azi al *Crailor* un intertext care nu poate fi ignorat: *Ghepardul.* Avangardismul lui Şuly s-a autonegat nu în tăcere, ci în adevăratul său contrariu, ultraestetismul matein, cu fermecătoarea lui inactualitate, cu snobismul lui intransigent, fie şi într-o manifestare discretă cum e arta traducerii. Extremele sunt fascinate una de cealaltă şi unite prin ura lor faţă de ceea ce se găseşte la mijloc : de la clasica *aurea mediocritas* şi pînă la cultura modernă a clasei de mijloc, condamnată atît de estetismul decadent-aristocratic, cît şi de antiestetismul avangardei (bine rezumat de Tristan Tzara în *motto-vl* său, „antiartă pentru antiartă").

Oglinzi, proiecţii, răsfrîngeri

„Scorţosul" Paşadia e, pentru naratorul *Crailor,* contrariul „molatecu Pantazi pe axa aristocratic-admirativă a romanului: un dublu al dublu •

adică al acelui „prieten de cînd lumea şi adesea mai mult chiar, însumi" ; în aşa măsură

încît s-ar putea spune că, într-un fel, Pa
un ai

el un alt „alt eu-însumi" al naratorului, o virtualitate simetric opusă auto-proiecţiei liric-visătoare reprezentată de Pantazi. Metafora reflexiei în oglindă e mereu prezentă în proza mateină. Capitolul doi, „Cele trei hagialîcuri", se termină, semnificativ, cu o referinţă la efectul de adîncime infinită a oglinzilor paralele. Vorbind de cei doi mari prieteni, de cei doi crai cu care el însuşi intră într-o relaţie triangulară (devenind cel de-al treilea crai), naratorul mărturiseşte : „...la plăcerea de a mă bucura de prietenia a două fiinţe atît de unice fiecare, s-adăoga aceea, pentru mine nepreţuită, de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi faţă în faţă, s-adînceau fără sfîrşit" (p. 80). în raport cu acestea, cel de-al patrulea mare personaj al *Crailor,* Pirgu, e o răsfrîngere în urît, în vulgar, în „noroi" a figurii compozite a celor trei crai, ca într-o oglindă deformatoare, de bîlci. De aceea Pirgu îi amuză, îi face să rîdă (cel puţin pe Pantazi şi pe narator, Paşadia folosindu-l aproape exclusiv ca proxenet); de aceea naratorul e atît de ambivalent faţă de el: măscăricii au darul de a spune adevăruri brutale şi, mai mult, de a aduce viaţă în mijlocul rigidităţilor şi monotoniilor aproape funerare ale ritualurilor de la curţile nobiliare sau regale. Dar, despre Pirgu, mai mult ceva mai tîrziu.

Revenind la principiul reflexiv al oglinzii: folosit compoziţional, în articularea unei naraţiuni, el devine aproape incontrolabil un principiu al dedublării. Paşadia, dublul de sens contrar al lui Pantazi, e el însuşi un personaj dublu, un fel de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* sau, dacă e să-i dăm crezare lui Ion Barbu, un avatar al lui William Wilson, cazul similar de dedublare antagonistă din faimoasa povestire a lui Edgar Poe (ne amintim că, în *William Wilson,* William cel rău, cartoforul, beţivul, criminalul, îl provoacă în final la duel şi-l ucide pe William cel bun, dublul său). în *Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale,* citim :

.O! vegheat din Jilţul Naibei al Pămînturilor'Nalte, -.
De atlaz tulip, în creştet încheiat cu cap de mort, j

„Mult" poesc, cioplirea unei rare şi pierdute dalte, Paşadia îşi despoaie înnoptat semeţu-i port.

Aud în această strofă, în adjectivul „poesc", un ecou din poemul *i* din *Joc secund,* care poartă dedicaţia „pentru William Wilson" şi fiind şi o *ars poetica,* precum poemul precursor *Prose* de Stephane (dedicat şi acesta unui personaj fictiv, des Esseintes, eroul ^anului „decadent" *Â rebours* de J.-K. Huysmans), combină incitant °tivul dublului cu motivul oglinzii (căci poezia însăşi e dublare, reflec-re- irealizare, inversare ca-n oglindă, unde dreapta devine stînga, în it azur"). Citez din *Falduri* - recitirea *Crailor* şi figura „«mult»

poescului" Paşadia îmi retrezeşte amintirea acestei muzici: „Somn mult din pluşuri. Vid în stal./Vegherea sticlei, drept cortină./îndepărtat ca-într-o odihnă,/Din membre limpezi, o, cristal! (...) Din somn, din stofă sar deştept,/Smulg fierul scurt, îl duc la piept./La ţărmul apelor de gală/Strig hidra mea, chilocefală: //întemniţate William,/Cast hidrofil, te aşteptam/Să treci, maree, din oglindă/în luna frunţii, să te-aprindă; // Student stufos, bostonian,/Ceţoase Wilson William..." în perfect contrast cu desfrîul la care se dedă sub regim nocturn (păstrîndu-şi însă totdeauna felul de a fi: ţeapăn, încleştat, semeţ şi sclivisit), Paşadia e sub regim diurn un mare cititor şi scriitor, un cărturar şi-un cugetător; în conflict ireductibil cu sine însuşi, el e beţiv noaptea, „cast hidrofil" ziua: Paşadia trăia cu schimbul două vieţi. De dimineaţă pînă seara el nu se mişca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărţi şi hîrtii, citea, scria fără răgaz. în timpul acesta nici nu fuma, sorbea cîte puţin numai dintr-o cafea fără zahăr şi tare (...). Cum era atunci cu putinţă ca omul de carte şi de Curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara pînă dimineaţa dezmăţarea unui Pirgu (...)? îi aţipea estimp oare voinţa, era cumva victima fără răspundere a vreunei sminteli stranii? Eu unul am crezut că da... (p. 71).

Naratorul are cunoştinţă de măcar o parte a operei lui Paşadia, pe care acesta, sinucigaş intelectual din dispreţ faţă de mediul social ambiant şi din voluptate a răzbunării, o va refuza posterităţii. Imediat după moartea lui, o mînă credincioasă îi va incinera scrierile,

cum îi explică Paşadia naratorului şi cum se şi întîmplă către sfîrşitul romanului. Deducem din elogiul naratorului că Paşadia era un memorialist în marea tradiţie clasică, tăioasă şi neiertătoare: „Mă înfiorai, ştiind că nu era un om care să glumească. Erau osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admiraţia veacurilor, lucrări pentru scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz şi cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit. Şi mă cuprinse o părere de rău sfîşietoare" (p. 100).

Testamente, sinucideri post mortem, kitsch

Paşadia publicase totuşi şi renunţase din motive care participă, aş' cum le relatează naratorul, la o logică literară de tip *kitsch* (de altfel, CUB[1] observ la această nouă relectură a *Crailor,* elementul *kitsch* ocupă un • departe de a fi neglijabil în această superbă carte, fără a-i ştirbi statutul
*h^*
capodoperă). Merită să mă opresc la această problemă - prezenţa *ki*
*-^*
într-o operă atît de laborios şlefuită, atît de elegantă şi plină de atîtea întortocheri şi minunate ascunzişuri. Dar înainte de asta, să vedem cum îşi justifică Paşadia intenţia de a încredinţa flăcărilor manuscrisele sale :

Crescut de copil în străinătate, reluă el, nu aveam de unde şti că aici suntem la porţile Răsăritului unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic. Cu o încăpăţînare ce nu pledează în favoarea inteligenţei mele, dar pe care nu o regret, căci dacă ar fi să reîncep, aş face la fel, nu am consimţit să mă asimilez, să mă adaptez, deşi învăţasem că „si Romae vivis, romano vivite more". Am fost fireşte deci privit ca un străin, mi-am făcut duşmană toată lumea. Cu scîrbă a trebuit să dau o luptă pentru care nu eram făcut. Văzînd că era greu să mă distrugă cu „zeflemeaua" : muşcam eu mai veninos, s-a urzit în jurul a ceea ce începusem să public, complotul tăcerii. Dîndu-mi seama că singurul mijloc de a mă răzbuna era să nu las în urma mea nimic de care să se folosească şi să se bucure alţii, cum sunt lipsit de vanităţi subalterne, am considerat acel complot ca binevenit şi am aderat la el eu-însumi. „Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele", a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormînt. Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu! (p. 127).

Actul distructiv pe care-l plănuieşte Paşadia - şi care pînă la urmă se realizează în roman - nu-i lipsit de o tradiţie la care merită să fie raportat. Virgiliu ar fi vrut să încredinţeze flăcărilor *Eneida,* pe care înainte de a muri o socotea încă nedesăvîrşită. El era, în spirit clasic, posedat de un ideal al perfecţiunii, al unei împliniri depline în sine, dincolo de posibila reacţie, pozitivă sau negativă, a publicului. Mai aproape de noi în timp, avem cazul lui Franz Kafka (în centrul incitantei discuţii din eseul *Testamente trădate* de Milan Kundera): Kafka îi lăsase prietenului său Max Brod însărcinarea nu lipsită de ambiguităţi de a distruge manuscrisul romanelor sale neterminate *Procesul, Castelul* şi *Amerika,* nedemne, în ochii autorului, să vadă lumina tiparului, precum şi *Jurnalul* şi corespondenţa (adică scrisorile trimise, căci pe cele primite nu le păstra). Datorită infidelităţii lui Max Brod, aceste cărţi au fost însă publicate şi constituie °[a]za extraordinarei reputaţii a lui Kafka, dar şi, în subsidiar, a trădătorului "in prietenie, Max Brod, întemeietor al „kafkologiei" prin mai multe [st]udii şi o indispensabilă biografie. Motivele lui Kafka, clasic modern, °bsedat de formă şi de puritatea stilistică (fie aceasta invizibilă, indiscer-j^bilă: modelul lui era Flaubert), sunt apropiate de acelea ale lui Virgiliu; ^ în ce priveşte scrierile personale, e vorba desigur de discreţie, de °[r]inţa legitimă de a nu face publice aspecte ale vieţii sale intime.

Paşadia îşi distruge opera - gest care ar fi putut rămîne misterios, [ln]c paradoxal - din motive care au, pentru cititorul atent, o neplăcută

rezonanţă *kitsch* : căci e vorba aici de o ură fals aristocratică, resentimentară faţă de un public care l-a ignorat. El vrea să se sinucidă, dacă se poate spune aşa, *post mortem,* în semn de protest. Paşadia, care publicase în tinereţe, se consideră victima unui „complot al tăcerii" şi adoptă unul dintre clişeele cele mai obosite pe care le folosesc rataţii sau artiştii fără succes pentru a se justifica : declară sus şi tare că au răspuns tăcerii prin tăcere şi vorbesc pe larg despre tăcerea lor. Oscar Wilde glumea muşcător cînd îi sfătuia generic pe cei ce se cred obiectul unei conspiraţii a tăcerii să i se alăture cît mai curînd - adică: să nu se plîngă, să nu protesteze, să tacă din gură, să-i scutească pe ceilalţi de lamentaţiile lor. Cînd Paşadia spune că, spre a se răzbuna pe cei ce-i refuzau succesul

meritat, a aderat el însuşi la acel „complot al tăcerii" şi a luat hotărîrea de a nu lăsa nimic în urma lui „de care să se bucure alţii", ţîfna lui plină de resentiment se apropie de umorul involuntar. Ne întrebăm: cine s-ar fi putut bucura de operele lui? (în afara naratorului, care este el însuşi, cel puţin în parte, o reflexie a lui Paşadia.) Cine e pedepsit? Şi cum află cel astfel pedepsit că a fost pedepsit ? Acelaşi umor involuntar trece de la omul fără umor care e Paşadia la narator, şi dă o rezonanţă *kitsch* cuvintelor sale solemne, cînd e cuprins „de o părere de rău sfîşietoare" la gîndul că erau „osîndite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admiraţia veacurilor" -lucrări cu adevărat... nemuritoare ! Tot în legătură cu Paşadia, între alte caracterizări-clişeu, s-o notăm şi pe următoarea: cînd lucra, în timpul zilei, „sorbea numai cîte puţin dintr-o cafea fără zahăr şi tare"! In *Dictionnaire des idees recues* al lui Flaubert, la cuvîntul *cafe* citim explicaţia: „L'avaler sans sucre, tres chic, donne l'air d'avoir vecu en Orient". Dar iată, chiar şi la porţile Orientului „oii tout est pris â la legere", un om serios şi-un „snob feroce" aşterne pagini vrednice de un Tacit bînd cafea „fără zahăr şi tare" ! Cînd, către sfîrşitul romanului, Paşadia moare (într-un spasm erotic provocat de Raşelica Nachmansohn, „lipitoarea", demnă urmaşă a măreţei Iudite biblice, cum e descrisă în text), ceea ce deplînge naratorul nu e atît pierderea omului şi prietenului, cît „pieirea acelei opere măreţe" pe care autorul ei izbutise s-o anihileze, săvîrşind „cea mai rafinată dintre nelegiuri". Din păcate, la baza acestui act care ar fi putut fi o expresie a estetismului suprem sau a unei revolte metafizice, se află o mai degrabă meschină dorinţă de răzbunare care, P[e] deasupra, va rămîne necunoscută celor împotriva cărora e îndreptată. $[aU] să fie vorba de o formă de masochism moral ?
Naratorul însuşi, mînuitor al unui stil superb, suferă uneori de [c] patetică lipsă de gust; ca de pildă în scena în care Paşadia, plictisi

acceptă să se ducă la „marele prînz" dat de legaţia austriacă în cinstea unui „înalt persona'giu", la insistenţele acestuia, vechi amic al său aflat în trecere prin Bucureşti. Snob şi el, sensibil la prestigiul închipuit al funcţiunilor diplomatice şi-al ceremoniilor oficiale, pentru care un estet autentic nu putea să aibă decît dispreţ, naratorul notează: „îi urai, în gînd, din suflet, să aibă de asemenea plictiseli parte cît mai des. Mă întrebai totdeodată dacă, ştiind că avea să retrăiască o oră-două viaţa pentru care fusese menit, adevărata sa viaţă, nu cumva era tulburat adînc, nu încolţea oare într-însul, căinţa că renunţase la ea?" O astfel de întrebare nu poate fi pusă decît din perspectiva unei mentalităţi sau *Weltanschauung* din care nu lipseşte elementul *kitsch,* o versiune a bovarismului social. Căci - nu-i aşa? - tot ce e oficial - şi aproape fără excepţie atunci cînd e văzut printr-o optică nostalgic-visătoare - e într-un fel sau altul atins de *kitsch.* Desigur, *kitsch-ul* însuşi, cu faţetele lui multiple, nu trebuie conceput în termeni exclusiv negativi, căci el poate contribui la accesibilitatea unei opere de artă care, pe de altă parte, poate da dovadă de riguroase exigenţe şi subtilităţi estetice - duse uneori pînă pe culmile estetismului pervers - ca în cazul atît de neobişnuit al *Crailor.* La fel de adevărat e că despre elementul *kitsch* din *Weltanschauung-vl* matein -despre care critica a vorbit puţin sau deloc - nu trebuie nici să se vorbească prea mult: pentru că el se topeşte pînă la urmă în efectul covîrşitor poetic şi-n bucuria pură produsă de marele rafinament verbal al cărţii, atît la nivelul vorbirii înalte, cît şi la cel al vorbirii vulgare.

Omul anti-kitsch: Pirgu

Tot ce e cu necesitate şi cu brio vulgar în această carte - prin portretul extins şi-atît de memorabil al lui Gorică Pirgu - se plasează la cea mai Mare distanţă de *kitsch.* Iar Pirgu - şi aici mă aflu în consens cu toţi criticii importanţi care au scris despre *Crai* - e figura cu adevărat centrală [a] acestui scurt roman, principiul lui de tensiune, secretul triumfului ifiaginativ-estetic al lui Matern Caragiate ; e, cu alte cuvinte, cel care dă [y]iaţă acestei cărţi despre decăderea şi moartea unei lumi. *Kitsch-ul* îşi are rădăcinile în banalităţile sentimentalismului şi în reacţiile de pseudo-*~[c]atharsis* sau chiar de *catharsis* adevărat produse de melodramă, şi ca [at]are se apropie de anumite funcţiuni esenţiale ale psihiei umane : melan-[c]°lia, nostalgia, reveria. Unul din pasajele cele mai memorabile din *Crai,* ^scrierea lirică a valsului domol care era slăbiciunea lui Pantazi, vals [Cl]ntat de lăutari în circiuma din Covaci la începutul romanului şi repetat

la sfîrşit, ar putea figura într-o antologie a *kitsch-ului* sublim din literatura universală. Să-l reascultăm şi aici:

...un vals domol, voluptuos şi trist, aproape funebru. în legănarea iuj molatecă, pîlpîia, nostalgică şi sumbră fără sfîrşit, o patimă aşa de sfîşietoare ' că însăşi plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferinţă. De îndată ce sfv coardele încăluşate porniseră să îngîne amara destăinuire, sub vraja adîncă a '•'■ melodiei, întreaga sală amuţise. Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată ,:■ mărturisind duioşii şi dezamăgiri, rătăciri şi chinuri, remuşcări şi căinţe • cîntarea, înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinînd pînă la capăt :/i. pierdută, o prea tîrzie şi zadarnică chemare (p. 59 şi, cu minime variaţii p. 162).

De n-ar fi ritmul recognoscibil matein, pura concentrare de locuri comune sentimentale ne-ar face să rîdem - nu să ne ştergem ochii umeziţi ca înduioşatul Pantazi. Replica lui Pirgu, imediat după vals, are efectul de a deliriciza atmosfera brusc, prin demascarea cinică a clişeelor „sfîşietoare" sugerate de reacţia lui Pantazi (şi a naratorului) la ascultarea valsului:

- Ah ! zise Pirgu lui Paşadia, făcîndu-şi privirea galeşă şi glasul dulceag, ah! cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă, cît mai curînd ; cred că n-ai să mă faci s-aştept mult încă această sărbătoare a tinereţelor mele. Ce frumos are să fie, ce frumos! Şi eu beat, cu nenea Pantazi, voi stoarce întristatei adunări lacrimi fierbinţi luîndu-mi, în cuvinte mişcătoare, rămas bun de la în veci neuitatul meu prieten (p. 59).

Kitsch-ul are tendinţa de a „îndulci" sau „înnobila" percepţia unei realităţi care este de multe ori nu numai colţuroasă, dură, nemiloasă, ci şi dezgustătătoare sau, ca să reiau o noţiune propusă de Milan Kundera în romanul său *Insuportabila uşurinţă a funiei,* atunci cînd încearcă să definească *kitsch-ul* „în sens metafizic" - *inacceptabilă. („Kitsch-ul* este tăgăduirea absolută a existenţei căcatului, atît în sensul literal, cît şi în cel figurat al cuvîntului; *kitsch-ul* exclude din orizontul său tot ceea ce este esenţialmente inacceptabil în existenţa umană.") Dacă suntem de acord cu această idee, atunci la polul opus sentimentalismului roz al *kitsch-*^[1] se găsesc atît sinceritatea vulgară, cît şi cinismul, în măsura în care ambele reprezintă acceptarea veselă sau histrionică tocmai a scatologicului, a ceea ce e inacceptabil, revoltător, scîrbos. E unul din unghiuri din care poate fi privit Pirgu.

în limbajul lui colorat, de talentat măscărici, el e - la antipod" *kitsch-ului* - capabil să se auto-ironizeaze : ca atunci cînd spune că s-a *,M&* nemţoaică la hodorogi" (p. 131), sau atunci cînd naratorul îl întreabă

cîinele pe care-l avea în lesă şi el răspunde : „E al lui Haralambescu (...), are Tinculina Gaiduri o căţeluşă în dîrdoră, tot «Carlin», fată mare, şi i-l duc. M-am făcut codoş de cîini" (p. 120). Cu sau fără auto-ironie, Pirgu îşi etalează desigur fără ruşine gusturile sexuale bizare, pe care le descrie naratorul, în stilul său vetust, savant ritmat, cu sugestii balcanice (în enumerarea pestriţă se amestecă multe cuvinte de origine turcească şi slavonă): „Simţurile sale ce arătau respingere tocmai de ce e venust şi pur, nu se mai deşteptau decît la beţie şi atunci îi trebuiau femei schiloade, ştirbe, cocoşate şi borţoase şi mai ales peste măsură de grase şi de trupeşe, huidume şi namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze. Iar de greţoşeniile la cari se deda cu ele, vorbea atît de zdrenţăros încît ar fi făcut să se ruşineze dacă l-ar fi înţeles porcii chiar şi maimuţele" (p. 91).

Pirgu e, cum am mai sugerat, întruparea a tot ceea ce urăsc explicit personajele nobile ale romanului, dar nu fără o ambivalenţă implicită: e mitocan, pitoresc-balcanic, adaptabil, activ, vioi, are relaţii în toate straturile sociale, ştie şi sa înjure ca la uşa cortului, dar şi să vorbească franţuzeşte (merge pînă acolo încît cumpără eseurile lui Montaigne, pe care-l consideră „drăguţ"), e capabil de schimbare, e un incipient colec-ţionar de icoane achiziţionate de la „tîrgul păduchilor" pentru casa pe care vrea s-o clădească „în stil românesc", îi plac mîncărurile populare la mahala, dar e capabil să aprecieze şi fineţurile gastronomice şi să întoarcă spatele lichelelor de la Bucureşti, pe care le frecventa la un moment dat, spre a-şi face noi prieteni, „avocaţi cu renume şi profesori universitari, oameni în urcare şi de viitor" (p. 149); să mai adaug că în cinismul lui e tolerant, spre deosebire de un Paşadia sau de opiniile declarate ritos ale naratorului (care sunt în realitate - în realitatea textuală - mult mai ambigue), în materie de practici şi moravuri sexuale. Pirgu e, cu alte cuvinte, în contextul anului 1910, în care se situează acţiunea *Crailor,* un om de viitor, pe cînd Paşadia şi Pantazi sunt oameni cu

un trecut (încărcat) §i fără viitor.
Pirgu nu e în fond mai corupt sau mai iresponsabil decît cei doi Prieteni nobili ai naratorului, cărora le serveşte drept măscărici; dar e desigur mai rău de gură, pus pe glume şi pe farse (uneori crude). Păcatul hi cel mai notabil e codoşlîcul - intermediază între Paşadia şi diverse femei, sfîrşind cu Raşelica ; o convinge pe Elvira Arnoteanu s-o „vîndă" P[e] neprihănita Ilinca lui Paşadia, aranjînd un viol la o mînăstire de maici, Pentru o sumă de bani pe care însă n-o mai primeşte, de vreme ce Pantazi [a]flă de planul secret şi cei doi rivali se „încaibără" în „chelfăneala cea ^i deznădăjduită" (p. 155). Lichea, puşlama, pezevengi, cinic, farsor ^t dracului în tot ce face, el este fără îndoială aşa - dar nu fac astfel de

comportamente parte, fie şi doar ca poze, din rolul de bufon? în 1910-l9H cînd se petrece acţiunea romanului, Pirgu n-are bani decît imediat după ce-l moşteneşte pe Pirgu-tatăl, Sumbasacu (şi-apoi pierde totul la cărţi în favoarea lui Paşadia); bănuim că după război devine multimilionar şi proprietar de castel în Ardeal prin mijloace frauduloase.
Pînă una-alta însă, cei doi crai bogaţi şi nobili şi-au făcut averea tot prin procedee necinstite. Liricul Pantazi, cînd îi mărturiseşte naratorului cum l-a moştenit pe unchiul Iorgu (dînd foc testamentului prin care acesta îşi lăsa totul Eforiei spitalelor), se justifică în termenii următori: „Că nu a fost drept ce am săvîrşit, se poate (...). [Dar] de data asta era vorba de averea mea şi pe lume altceva nu am sacru, pentru mine averea e totul, eu o pun mai presus de cinste, de sănătate, de viaţă chiar şi dacă în acea noapte, la amintirea cărei mă tulbur încă, ar fi fost nevoie să făptuiesc ceva mai grav decît să nimicesc o zdreanţă de hîrtie, ei bine, aşa cum mă vezi, crede-mă, nu aş fi pregetat... Nu eram sărac cu duhul!" (pp. 116-l17). (Vizita lui în România, în 1910, are loc tot de dragul averii: „Să nu fi fost grija ei, nu m-aş mai fi întors eu pe aici" - p. 117.)
Paşadia, pe de altă parte, tace în legătură cu sursa averii sale, dar ştim că el a fost multă vreme ambiţios, sărac şi sobru, după care şi-a realizat deodată toate dorinţele şi, de pe culmile succesului, a fost dezgustat de cariera politică, de societate, de totul, şi a renunţat la totul - cu excepţia averii, cu ajutorul căreia, ,,[d]in bătrînele case ale Zincăi Mamonoaia (...) el îşi făcuse (...), îngrămădind înăuntru tot felul de scumpătăţi rare, o somptuoasă sihăstrie unde trăia pe picior mare, boiereşte" (pp. 84-85). în confesiunea sa, ceva mai tîrziu, Paşadia vorbeşte despre acest moment de cumpănă: „Tot ce rîvnisem pînă în ajun cu ardoare : putere, parale, distincţii, nu numai că o dată dobîndite, nu-mi provocau nici o satisfacţie, dar mă indispuneau, mă iritau etc." (p. 126). Parale avea totuşi din belşug, nu numai pentru a da casei sale „aerul de muzeu, nu de locuinţă" (p. 123), ci şi pentru a ţine, ca aristocraţii de pe vremuri, bufon, şi pentru a „cumpăra" femei, mai ales „otrăvuri, rable de pripas, trezitură şi răsuflătură" (p. 91), dar şi trufandale scumpe ca Raşelica (bisexuală, căci trăieşte şi cu Mima Arnoteanu[3]), sau o imaculată fecioară ca Ilinca.

Naratorul

Rolul aparent şters al naratorului e de fapt esenţial; tot ce se întîfflp'. în roman e rezultatul acţiunilor sale : el e cel care-i apropie pe Pantazi 5 Paşadia (care altfel n-ar fi ajuns niciodată să se cunoască), el se împ[rie] teneşte (ambiguu, desigur) cu Pirgu de dragul lui Paşadia, dar şi pentru[0]
personajul, caricatural şi auto-caricatural, „nefiresc ca-într-un ochian", cum bine îl defineşte Ion Barbu[4], îl fascinează; el e acela care ia iniţiativa de a accepta, la un moment dat, repetata, dar invariabil refuzata propunere a lui Pirgu de a-i duce pe cei trei prieteni „la Arnoteni, la adevăraţii Arnoteni" ; iar la Arnoteni, în mijlocul desfrîului, deşănţării şi viciului care se manifestă acolo într-o infernală libertate, el e acela care o convinge pe fata de 16 ani, Ilinca Arnoteanu, să accepte să se mărite cu bătrînul Pantazi, care se îndrăgostise la simpla ei vedere (fusese „atît de viu izbit de asemănarea ei cu Wanda de odinioară" - p.152); în sfîrşit, el e acela care-i face pe Paşadia şi pe Pantazi să renunţe la duelul ce trebuia să rezolve cearta lor din pricina Ilincăi. Iar visul, faimosul vis pe care-l povesteşte naratorul la sfîrşitul *Crailor,* e şi altceva decît un vis poetic sau o pagină solemn-vibrantă, un triumf al stilului matein - o sugestie pentru o lectură alegorică şi retroactivă a romanului, venind tot din partea naratorului:

Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea-senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. în lungile mante, cu paloşul la coapsă şi cu crucea pe piept şi afară de scarlatul tocurilor, înveşmîntaţi, împanglicaţi şi împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur, aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit. O lină cîntare de clopoţei ne vestea că harul dumnezeiesc pogorîse asupră-ne ; răscumpăraţi prin trufie aveam să ne redobîndim înaltele locuri (...). Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol. înaintea noastră, în port bălţat de măscărici, scălîmbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratete, fluturînd o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfinţitului... (p. 160).

Stilistic, pasajul e un echivalent verbal al unui obiect foarte preţios şi migălit cu desăvîrşită meşteşugire - să zicem unul din faimoasele ouă ale lui Faberge, bijutierul de la curtea ţarilor Alexandru al III-lea şi Nicolae al II-lea. *Mutatis mutandis,* mă face să mă gîndesc la una din capodoperele lui Faberge, aşa-numitul ou al învierii: scena învierii e conţinută într-un °u sculptat din cristal de stîncă şi constă din trei figuri - Hristos ieşind din mormînt şi doi îngeri îngenuncheaţi de o parte şi de alta a mormîntului -delicat realizate în aur, în maniera Renaşterii italiene. Figurile de aur sunt emailate *en ronde bosse* în falduri albe, cu aripile îngerilor de culoare Jila. Suportul e tot din aur, cu modele decorative de o mare fineţe, avînd [111] partea de sus o uriaşă perlă pe care se sprijină oul. Rezultatul: o 'ucrare care se plasează undeva între o operă de artă (ca investiţie de Măiestrie şi de efort imaginativ) şi ceea ce s-ar putea numi *kitsch-ul* 'mperial exorbitant (prea mult aur, prea multe materiale preţioase, valoare Monetară excesivă şi prea bătătoare la ochi). Scena mateină cu cei trei [Ca]valeri trufaşi, „împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur",

e salvată de efectul de &/tec/2-somptuos prin prezenţa lui Pirgu, cu costumul lui bălţat de bufon, cu năframa neagră pe care-o flutură, ţopăind de-a-ndăratelea şi trăgîndu-i pe cei trei în purpura asfinţitului în care se topesc : dispar, intră în spaţiul morţii.

Dar alegoria de care vorbeam? Trebuie să precizez numaidecît că n-are nimic comun cu alegoriile esoterice propuse de un Vasile Lovinescu în *Al patrulea hagialîc.* E vorba mai degrabă de o alegorie psihologicâ--fantasmatică. în visul naratorului, el însuşi apare ca unul dintre cei trei crai - pe care acum nu-i mai distinge nimic - în contrast cu măscăriciul Pirgu, care dinamizează scena apoteotică, fluturînd năframa neagră şi trăgîndu-i după el pe cei trei care sunt de fapt unul. Şi anume, însuşi naratorul/autorul. Paşadia şi Pantazi pot fi văzuţi mai bine decît oricînd, în lumina acestei confuzii identitare finale, ca două posibilităţi complementare ale eului naratorial, ca două ipostaze ale acestuia. Incompatibilă stilistic pare doar figura lui Pirgu, în care naratorul încorporează, cum am mai spus, tot ceea ce Pantazi şi Paşadia (de fapt însă, cum vom vedea, naratorul însuşi) dispreţuiesc mai intens, dar şi mai ambiguu: vulgaritatea, spiritul uşuratic de la Porţile Orientului, balcanismul românesc, neruşinarea cinică. Deşi cei trei cavaleri-călugări sunt împătimiţi în rele, ei rămîn nobili şi sunt „răscumpăraţi prin trufie", dăruindu-li-se „harul dumnezeiesc" în religia decadent-aristocratică pe care textul matein o invocă. Dar Pirgu ? în măsura în care el însufleţeşte, cum spuneam, scena aceasta simbolică, în măsura în care e necesar atît aici cît şi în întregul roman ca element de polaritate şi contrast, şi el poate fi văzut ca o parte -ca a treia sau a patra latură a personalităţii naratorului - „umbra" (în sens jungian), partea demonică, „blestemată" şi totodată pitorească a eului care se povesteşte. Că tocmai această parte, deşi violent respinsă, asigură triumful estetic global al povestirii, împotriva *kitsch-ului* ce ameninţă mereu melancolia crepusculară care aureolează celelalte personaje, e doar unul din paradoxurile aparente ale acestei cărţi extraordinare a literaturii române. Oare naratorul nu-şi dă seama că tocmai Pirgu e cel care salvează *estetic* întreaga poveste a *Crailor* ? Oricum, e meritul lui că a dezvoltat acest personaj care, în contrast cu Paşadia şi Pantazi, ce au fiecare biografie Şi genealogie, n-are nici una, nici alta, dar e mai memorabil decît ei-

Cronologia internă : inferenţe, potriviri, întrebări

Cartea *Crailor* începe *in mediaş res,* într-o zi de toamnă înainta < ploiasă („era o vreme de lacrimi"), cu naratorul trezit dintr-un somn după beţie; urmează întîlnirea acestuia la

birtul din Covaci cu tr
Pantazi, Paşadia, Pirgu, aflat deja la a doua ţuică, descrierea „valsului domol" cîntat de lăutari, primele vorbe citate direct, ale lui Pirgu către Paşadia: „...cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă" (p. 59), portretul lui Paşadia urmat de cel al lui Pirgu, apariţia Raşelicăi Nachmansohn, pe care Paşadia o dezbracă din ochi privind-o posomorit şi tulbure; capitolul se termină cu scena din stradă, trei vardişti luptînd cu o femeie beată, care vărsase pe ea şi-şi pierduse un pantof, şi care urla ca o fiară : e nefericita Pena Corcoduşa, care le strigă celor patru „Crai de Curtea-veche ! " şi a cărei poveste Pantazi o ştie şi o spune - o poveste neverosimilă de dragoste între prinţul rus, Serghie de Leuchtenberg--Beauharnais, nepotul împăratului, şi „floarea-de-maidan" Pena, în 1877, acelaşi an cînd prinţul moare „ca un cruciat în Balcani" şi cînd, la trecerea trenului mortuar prin Bucureşti, în seara de 19 octombrie, Pena înnebuneşte; Pantazi auzise ţipătul ei sfîşietor, fiind unul din însoţitorii trupului neînsufleţit al lui Serghie. „Sunt de atunci treizeci şi trei de ani", îşi încheie Pantazi scurta poveste încastrată în povestea mai mare a crailor. Sa fie vorba de exact 33 de ani? Să ne aflăm în 19 octombrie 1910, pe o vreme umedă şi ploioasă, cu lacrimi în crengile copacilor? Ipoteza e ispititoare. Că ne aflăm toamna tîrziu, poate în a doua jumătate a lui octombrie - poate însă şi mai tîrziu - nu ne putem îndoi, căci şi alte semnale risipite în text indică în această direcţie.
Capitolul al doilea începe cu un portret al lui Pantazi, care, ne spune naratorul, în anul acela - 1910 - ,,[s]e ivise în Bucureşti cam o dată cu primele frunze" (p. 74). Să fi fost în martie 1910? Avem de-a face, în cronologia naraţiunii, cu o întoarcere în timp faţă de capitolul întîi, un *flash-back* sau, în terminologia lui Gerard Genette (din *Figures III),* cu o «analepsă" : din toamnă spre precedenta primăvară timpurie. Pînă să-şi vorbească, drumurile celor doi se încrucişează adesea, mai ales în Cişmegiu, [c]hiar şi „în timpul marilor ploi ce au căzut înainte de ivirea cometei din [a]cea vară" (p. 76). Ne aflăm, probabil, în iulie (mai tîrziu, naratorul va [v]°rbi, către sfîrşitul lunii martie a anului următor, 1911, de cele „nouă luni" de cînd se împrietenise cu Pantazi - p. 142, ceea ce ar confirma că ^ începuseră să-şi vorbească în iulie 1910). într-o seară după ploaie, 'ntr-o înseninare vremelnică şi magică, în parcul cu „verdeaţa beată de J'ttiezeală şi pustie cu desăvîrşire", pe „podul cel mare al lacului", Pantazi
[Ve]<3e pe narator cu o ţigară aprinsă şi-i cere foc : aşa îşi cunoaşte acesta
[ete]nul de cînd lumea, dublul, de fapt, proiecţia părţii sentimentale a Personalităţii sale („Căci dacă de Paşadia aveam evlavie, de Pantazi aveam
biciune, una porneşte de la cap, cealaltă de la inimă..." - p. 73). ^ Cuvi[nte]i[e] lui Pantazi - „în faţa Frumosului (...) singurătatea devine Stoare Şi e o seară prea fnimoasă, domnule, o seară de basm şi de

vis" etc. (p. 76) - sunt urmate de o nouă indicaţie temporală : „Azi, dupj atîţia ani, îmi pare că-l mai aud". Timpul scrierii textului e un timp al amintirii, al reconstituirii evenimentelor din memorie, dintr-o perspectivă îndepărtată, dar care poate deveni, în actul mnemonic-imaginativ, foarte apropiată, pentru a se îndepărta din nou. E o perspectivă fluctuantă, un fel de zig-zag între diferite straturi ale trecutului amintit-inventat (căci -nu-i aşa ? - amintirea inventă şi invenţia îşi aminteşte). Timpul *implicit* al romanului poate fi aproximativ stabilit pe baza evidenţei textuale. Paşadia moare, în condiţiile ştiute, toamna tîrziu, căci în momentul în care naratorul vede stîlpul de fum rezultat din incinerarea operei sale „măreţe", el observă în treacăt şi că grădina era „fără flori". între timp, Pantazi îşi terminase de vîndut proprietăţile din România (ultima fusese o prăvălioară din Bărăţie) şi, în ajunul plecării, ia cina cu naratorul la birtul din Covaci unde începuse acţiunea propriu-zisă a romanului. Finalul e o repetiţie a scenei iniţiale cu importante schimbări: Pirgu e absent, Paşadia mort, dar Raşelica e la o masă apropiată, „mai frumoasă şi mai nepăsătoare ca oricînd", cu „noul ei logodnic, un soi de brotac cu ochi boboşaţi, bondoc şi bont". Lăutarii cîntă iarăşi valsul domol care-l face pe Pantazi să lăcrimeze. Urmează o lungă plimbare nocturnă în doi care se sfîrşeşte întîmplător - de fapt cît se poate de necesar, ca într-unui din acele texte minuţios-ambiţios alcătuite care se referă la întîmplare numai spre a o exorciza - în piaţa florilor, la Curtea-Veche. Lîngă gardul bisericii, pe o rogojină, zace Pena Corcoduşa moartă,

frumoasă, transfigurată, încît naratorului trebuie să i se spună cine e : „.. .cum aş fi putut recunoaşte în chipul acela blajin cu trăsături gingaşe pe înspăimîntătoarea furie de anul trecut? " (p. 162). Trecuse deci un an. Povestea crailor se desfăşoară în exact 12 luni.
Acest an se cere însă contemplat de la o distanţă temporală care e indicată cititorului implicit pe pagina imediat anterioară, cînd naratorul vorbea de norocul lui Paşadia de a fi murit „înainte de război", ceea ce l-a scutit să îndure „arsura dezamăgirii şi a dezminţirilor de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate..." După război deci Pirgu se lansează în cariera lui extraordinară - prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar - '[n] anii 1920 şi după aceea. Fraza în care e descrisă - sau telescopată -această carieră e o *frază-cheie* (în sensul că dă cheia în care trebuie executată întreaga melodie temporală, cu suişurile şi coborîşurile ei, melodie care străbate întregul roman). Unii critici au vorbit de nevero-similitatea carierei sociale a lui Pirgu, expediată în cîteva rînduri care nu consună cu personajul aşa cum este el prezentat, în detaliu grotesc dup[a] detaliu grotesc, de-a lungul romanului. Aceste cîteva rînduri sunt totuş
^
extrem de importante - şi necesare : în afară de indicaţia temporal-muzicală, ele consemnează ieşirea personajului din cadrul romanului, precum moartea marcase ieşirea lui Paşadia şi plecarea „străinului" pe care naratorul îl însoţeşte pînă la graniţă, dispariţia lui Pantazi. Cu alte cuvinte, ceea ce i se întîmplă lui Pirgu nu-l mai priveşte pe narator, cum nici plecarea celui ascuns sub numele lui Pantazi nu l-a solicitat emoţional cîtuşi de puţin. Tonul pe care sunt povestite aceste despărţiri este unul de completă indiferenţă, ca şi acela cu care e evocată reacţia naratorului la moartea lui Paşadia: „Am deplîns pieirea acelei opere măreţe, dar nu şi pe a autorului", adică pe aceea a omului, a prietenului. E un mod elegant de a „înrăma" alegoria celor patru euri, generate prin duplicare şi contrast, şi înscrise, dincolo de timp, în visul apoteotic al celor trei crai traşi spre apus de un măscărici fluturînd o năframă neagră.
Pe baza indicaţiilor temporale din text, se poate deci stabili că acţiunea propriu-zisă a *Crailor* se desfăşoară într-un an, adică din (poate 19) octombrie 1910 pînă în - adoptînd ipoteza unei simetrii între început şi sfirşit, pe care o sugerează birtul din Covaci, valsul melancolic, Raşelica, apoi Curtea-Veche şi Pena - 19 octombrie 1911. Dar o indicaţie temporală crucială - uşor de trecut cu vederea - contrazice această ipoteză atît de tentantă încît eu însumi am crezut o vreme în verosimilitatea ei. E vorba de confesiunea lui Pantazi, care are loc imediat după scena cu Pena Corcoduşa, petrecută înainte de miezul nopţii. Sfîrşitul capitolului întîi se leagă direct, temporal vorbind, de începutul capitolui trei, „Spovedanii", după saltul cronologic reprezentat de capitolul doi, „Cele trei hagialîcuri". Pantazi îl roagă deci pe narator să rămînă cu el şi, după despărţirea de Paşadia (care pleacă într-o caretă - p. 73), după plecarea lui Pirgu spre Poştă - p. 73 şi p. 99 -, naratorul şi Pantazi se îndreaptă spre Sărindar şi intră „în localul cel mai apropiat, la Durieu, în dosul Băncii Naţionale" (p. 99). Acolo Pantazi îşi spune povestea, pînă foarte tîrziu, pînă cînd cei doi rămîn singuri în local: „[Pantazi] Făcu semn chelnerului care începuse a ne da tîrcoale, să vie la plată. Localul se deşertase. Ieşirăm şi noi. Afară se limpezise şi era frig" (p. 117). Pantazi îşi continuă confesiunea Pe stradă, pentru scurtă vreme, şi apoi se întreabă: „...Dar de ce or fi închis peste tot, să fie aşa tîrziu? Şi privind cerul scînteietor de *noemvrie* [s.m.]: da e foarte tîrziu; vînătorul cu arme de aur, Orion, apune de frica Scorpiei ce se caţără pe pragul Răsăritului. Zorile sunt însă departe, [e] vreme să ne suim la mine să bem" (p. 118).
Ne aflăm deci în noiembrie 1910 şi data de 19 octombrie 1877 -singura deplin specificată, cu ziua, luna şi anul, din întreaga carte -[r]âtnîne doar data trecerii prin Bucureşti a trenului funerar cu trupul lui

Leuchtenberg-Beauharnais. Acesta murise pe 12 octombrie 1877 (vezi notele explicative ale lui Barbu Cioculescu - p. 801) şi e verosimil ca trenul mortuar, „cu un vagon preschimbat în paraclis arzător", în drum spre Rusia, să fi ajuns, în realitate, la Bucureşti cu o săptămînă mai tîrziu. O complicaţie ar fi trecerea de la „stilul vechi" al calendarului iulian, observat pînă în primele decenii ale secolului XX în ţările ortodoxe, la „stilul nou" al calendarului gregorian, adoptat mai întîi de ţările europene occidentale

şi apoi în toată lumea. Schimbarea în România s-a produs între timpul acţiunii romanului (1910-l911) şi timpul scrierii, care se prelungeşte pînă în 1928-29. Cînd Pantazi povesteşte despre Pena şi Leuchtenberg, textul *citează* cuvintele personajului, rostite în 1910. Cînd se face referinţa la „cerul scînteietor de noemvrie", vorbeşte naratorul, în timpul povestirii, adică la ani distanţă de evenimentele relatate. în timpul povestirii deci, 19 octombrie („stil vechi") ar fi putut deveni 1 noiembrie („stil nou"). Ne aflăm în faţa unei ambiguităţi, a cărei soluţie ipotetică preferată de mine o voi discuta puţin mai jos. Trebuie totuşi să ţinem seama de pe acum că ne aflăm mai degrabă în a doua jumătate a lui noiembrie, căci după ce naratorul se mută la Pantazi, pe „liniştita stradă a Modei", în chiar noaptea confesiunii, pentru o săptămînă („O săptămînă nu mă întorsei..." - p. 119), se pune „pe ninsoare cu viscol" *(ibid.),* ceea ce ar fi greu de imaginat pentru octombrie sau chiar 1 noiembrie.

Fie că sunt subliniate, fie că sunt menţionate doar în trecere, detaliile temporale pe care le furnizează textul ne ajută să determinăm cronologic şi alte puncte importante - uneori puncte de răscruce - ale naraţiunii. Să luăm cazul lui Pantazi: într-o biografie lineară a lui ar trebui să figureze următoarele date (destul de precise): se născuse în anul 1857 ; la 20 de ani, în 1877, devenise voluntar în războiul ruso-turc şi participase la campania din Bulgaria, unde înnodase o prietenie cu Serghie de Leuchtenberg (povestea Penei deci el o cunoştea de la sursă), a cărui moarte pare a declanşa o serie de nenorociri în viaţa lui: moartea părinţilor, dragostea nefericită pentru Wanda (prin 1878-79), viaţa deznădăjduit-disolută, timp de un an, în care i se împlinesc toate dorinţele („...se întrecea o lume să-mi facă voile şi să mă desfete" - p. 112), dar în care-şi risipeşte averea şi se împovărează de datorii, ajungînd să-şi fixeze ziua sinuciderii exact la aniversarea de 23 de ani (p. 91); dar, printr-o coincidenţă, tocmai atunci fusese omorît de ţărani avarul şi putred de bogatul unchi Iorgu, pe care"[1] moşteneşte fraudulos, hotărîndu-se imediat după aceea să plece în străinătate (1880), de unde se întoarce după zurbaua de la 1907, mai exact dup[a] 30 de ani, în primăvara lui 1910, şi apare o dată cu primele frunze, pentru a face cunoştinţa naratorului prin iulie 1910. (Cînd în martie-aprilie *"
^

proiecta o căsătorie cu duduia Ilinca Arnoteanu care avea 16 ani, Pantazi avea deci 53 de ani bătuţi pe muchie.) Spovedania lui are loc, cum am văzut, în noiembrie - îmi place să cred că nu în ziua de 1, ci în ziua onomasticii lui Mateiu Caragiale, sfîntul apostol şi evanghelist Matei, sărbătorit după calendarul ortodox pe 16 noiembrie. Naratorul se mută pentru o săptămînă la Pantazi. Urmează un număr de seri petrecute de cei trei („astîmpărate, demne", pentru că fără Pirgu - p. 120). Cînd Pirgu reapare, în decembrie, mai sunt trei săptămîni pînă la anul nou 1911 *(ibid.).* într-adevăr, între Crăciun şi Anul Nou, ziariştii zbiară pe stradă despre demisia guvernului: Pirgu avusese dreptate, liberalii „îşi luaseră catrafusele". Tot atunci murise şi Mişu, ultimul soţ al Raşelicăi, şi Pirgu o ajuta pe „nemîngîiata văduvă" cu înmormîntarea („Acuma vin de la cimitirul ovreiesc şi alerg la jurnal" - p. 121). La rugămintea lui Pirgu, naratorul se duce la Paşadia, să-i reamintească de intervenţia politică în favoarea lui Pirgu pe care acesta o promisese.

între Crăciun şi Anul Nou are loc deci confesiunea lui Paşadia, la o lună şi jumătate după cea a lui Pantazi. Frecventarea imundului tripou de la Arnoteni începe „spre primăvară" (p. 128), în 1911, după ce vreme de şase luni bufonul Pirgu îi implorase pe crai să meargă acolo şi aceştia refuzaseră (merită să repet că aparent pasivul narator e cel care ia iniţiativa acestei ultime decăderi - p. 133; tot aşa cum el e cel care-i făcuse cunoştinţă lui Pantazi cu Paşadia, „cam cu o lună înainte de seara la care purcede istoria de faţă" [16 noiembrie?], prin inferenţă, deci, pe la mijlocul lui octombrie - p. 82, poate chiar mai devreme). Socotind 6 luni din octombrie 1910, frecventarea Arnotenilor începe pe la sfîrşitul lui martie 1911 şi durează cinci săptămîni („O viaţă lungă nu mi-ar fi ajuns pentru a pătrunde sufletul omenesc în toată ticăloşia de care e în stare, aşa ca cele cinci săptămîni petrecute la Arnoteni" - p. 112). Dacă ţinem la date semnificative pentru Mateiu, frecventarea Arnotenilor ar începe pe 25 martie (ziua lui de naştere) şi cele cinci săptămîni s-ar încheia către sfîrşitul lui aprilie, începutul lui mai. Confruntarea dintre Pantazi şi Paşadia şi toate celelalte evenimente de la Arnoteni (hotarîrea şi pregă-tirea nunţii lui Pantazi, care trebuia să aibă loc în mai, dar e amînată Pentru iunie, moartea fulgerătoare a Ilincăi etc.) se petrec în aceste săptămîni. Ilinca moare la sfîrşitul lui aprilie sau poate chiar pe 1 mai, de vreme ce înmormîntarea ei are loc „în a treia zi, cea mai frumoasă de toai" (p. 123). (De ce e ziua a treia „cea mai frumoasă" a

lunii? Iată o tfiicroenigmă la care n-am răspuns.) La trei luni şi mai bine după aceea, cînd „frunzişul sună a toamnă", dar e încă adînc şi greu - deci pe la sfîrşitul lui august 1911 - naratorul are visul simbolic cu craii în asfinţit.
318
A CITI, A RECITI
După aceea, toamna, după alte trei luni (deci prin noiembrie), află de moartea lui Paşadia şi apoi că Pantazi şi-a vîndut şi ultima posesiune românească, casa din Bărăţie, şi că urmează să plece. în ajunul plecării, cei doi prieteni cinează iarăşi, exact la un an după spovedania lui Pantazi, la birtul din Covaci în seara - ipotetică - de 16 noiembrie 1911. După cină, în cursul unei lungi plimbări, o văd pe Pena moartă.
Trecînd acum la Paşadia, aş sugera că el are peste 65 de ani (ni se spune că era „în vîrstă, cănit şi ferchezuit la deznădejde" - p. 83) şi că Pirgu „era mai tînăr cu mult" *(ibid.).* Ştim că a fost crescut în străinătate şi că a revenit în România ca un tînăr ambiţios, să zicem de 22-23 de ani. Timp de 30 de ani încearcă sa facă carieră cu mijloace cinstite (ducînd o „viaţă austeră şi sobră", de om fără mijloace materiale deosebite), după care se culcă cu nevasta „atotputernică a unui preşedinte de consiliu" şi se îmbogăţeşte, ca un adevărat arivist, dar peste puţină vreme renunţă la viaţa socială de om bogat şi puternic şi se retrage cu 15 ani înainte de apariţia lui în roman („...pusese cu vreo cincisprezece ani înainte capăt lungii lupte..." - p. 84). Ar avea deci 67-68 de de ani, bucurîndu-se însă încă de influenţă - Pirgu îi spune naratorului: „...nici nu-ţi închipui ce fudulii are ţapul ăla bătrîn, să vrea numai să le mai pună o dată pe taler, atunci să vezi comedie" (p. 96) şi speră că Paşadia va interveni în favoarea lui, dar parvine şi fără acest ajutor promis, dar nedat. Din pricina vîrstei, spre deosebire de fuduliile lui politice, potenţa sexuală îi scăzuse - Pirgu îl socoteşte „pe drojdii" şi „iertat de Dumnezeu" din acest punct de vedere (p. 67).
Care să fie vîrsta lui Pirgu? El e fără îndoială mult mai tînăr decît Paşadia şi Pantazi şi, ţinînd seama de cariera politică pe care urma s-o facă după război şi de regretul lui exprimat atît de cinic şi de colorat că Sumbasacu Pirgu nu murise cu 10-l2 ani înainte (ceea ce i-ar fi permis cu banii moşteniţi să facă studii şi să devină avocat sau universitar sau diplomat - vezi p. 131), bănuim că ar avea cam 30-33 de ani.
Cît despre narator, el e relativ tînăr, de vreme ce primeşte încă scrisori moralizatoare de la părinţi. E, ca şi Marcel al lui Proust, scriitor, iar sugestia e că ar fi fascinat de Pantazi şi de Paşadia şi spre a aduna material pentru „un roman de moravuri bucureştene" pe care chiar îl va scrie după mulţi ani, acest roman fiind *Craii de Curtea-Veche :* procedeul e speculai şi autoreferenţial, împrumutat poate din heraldică, sugerat şi de efectul dublei oglindiri (imaginea dintr-o oglindă reflectată într-o altă oglinda)-în acest sens, *Craii* este şi un roman al romanului, dar dimensiunea „meta" (comentarii în roman asupra romanului, reflecţii asupra literaturii şi artei, abundente la un Proust) este aici virtual absentă. Vîrsta naratorului»
ADDENDUM (2002)
319
în 1910-l911, cînd se petrece acţiunea, ar coincide cu aceea a autorului atunci cînd a început să scrie romanul (25-26 de ani); dar naratorul îşi pune povestea pe hîrtie peste ani şi, în acest sens, e şi el bătrîn sau în pragul bătrîneţii.
E de altfel cazul oricărei scrieri memorialistice: există o deosebire între vîrsta povestită şi vîrsta povestirii, valabilă şi în cazul memorialisticii ficţionale, simulate sau disimulate. Ipoteza mea de lectură a *Crailor* e că avem de-a face cu o autoficţionalizare cu măşti: în sensul că naratorul vorbeşte despre sine prin trei măşti (cele trei personaje ale căror nume încep cu P). Naratorul sugerează că sursa cărţii sale ar fi nişte însemnări contemporane cu faptele, bunăoară conversaţiile între Pantazi şi Paşadia notate cuvînt cu cuvînt („.. .faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grijă să iau de ele [conversaţiile acelea] mă consolă, dacă nu mă despăgubeşte, de toate pierderile de lucruri ce am suferit de la război încoace" - p. 69).
Evident, o primă lectură nu poate face toate aceste legături şi inferenţe privind dimensiunea cronologică a textului, doar rareori explicită. Dar de ce le-ar face relectura? Pentru că în orice naraţiune bine articulată, codul temporal joacă un rol important; pentru că, altfel spus, portativele invizibile pe care e notată melodia timpului dintr-o proză atît de migălos lucrată ca aceea a lui Mateiu I. Caragiale merită să fie reconstruite. Plecînd de la ele, devine mult mai uşor de perceput codul propriu-zis istoric, cultural şi ideologic pe care ar trebui să-l activeze o (re)lectură reflexivă sau

critică. Acest cod e extrem de bogat în cazul unei cărţi atît de saturate de trimiteri istorice şi culturale directe sau indirecte (prin intermediul vocabularului). Trebuie să mărturisesc că multă vreme semnificaţia datei care se află în centrul acestui roman, seara şi noaptea de noiembrie 1910, dată în funcţie de care putem stabili, prin inferenţă sau simplă ipoteză, şi altele - mi-a scăpat. Finalmente, m-am oprit la seara de 16 şi noaptea de 16-l7 noiembrie. Am să explic de ce.

Am cercetat atent jurnalul şi agendele lui Mateiu Caragiale din ediţia Barbu Cioculescu şi datele cu însemnătate personală care reies din lectura lor sunt *25 martie,* ziua de naştere a scriitorului (1885), marcată în fiecare an cu vîrsta înscrisă în numerale latine şi uneori cu *motto-uh* („Cave, age, tece" etc.); *16 noiembrie,* Sf. Matei, deci ziua onomastică, şi ea marcată de cîteva ori - bunăoară în 1925 : „ <Saint Mathieu. Point de depart de la phase definitive > " ; sau în 1932 : „Sf. Matei. Aera Nova. Renforcement du systeme" ; sau în 1934: „(Sf. Matei) Cave, age, tace./Achever le decanaillement./Snobisme/Ruptureenfait, reserve/Gravite, tenue, retenue etc."[5]. Foarte importante sunt de asemenea ziua de *4 aprilie* (1914), data [Se]mnării de către ţar a actului pentru conferirea Ordinului Sf. Ana, clasa

a Ii-a (decoraţia cea mai înaltă şi iubită de Mateiu), dată a cărei aniversare e marcată ani de-a rîndul în agende, ca şi ziua de *7 mai* (1914), data conferirii efective a Ordinului Sf. Ana, clasa a Ii-a, marcată an după an în agendă ca o dată esenţială din punct de vedere subiectiv.

Să fi fost 16 noiembrie 1910 data la care i-a venit ideea *Crailor de Curtea-Veche,* ca un fel de iluminare interioară sau de revelaţie ? Ipoteza nu-i lipsită de o anume atracţie - deşi e neverificabilă sau, în termenii propuşi de Karl Popper, nu poate fi falsificată, adică nu se poate dovedi că e neadevărată, ceea ce e o slăbiciune. Oricum, în jurnalul pe anul 1928, sub data de 3 noiembrie, el scria (citez în traducerea din franceză a lui Barbu Cioculescu): „La întîi noiembrie a apărut în revista *Gîndirea* sfîrşitul ultimei părţi din *Craii de Curtea-Veche* (...). Concepută întîi nebulos în 1910, s-a dezvoltat şi s-a cristalizat încetul cu încetul pînă la 1 septembrie al acestui an" (p. 268). El ştia că e capodopera sa: îl costase uriaşe eforturi, dar cartea care rezultase din ele era „cu adevărat magnifică" *(ibid.).* Importanţa anului 1910 e clară: el marchează data cînd începe romanul şi data cînd a fost conceput. Să se fi gîndit Mateiu - nu străin de narcisism - la onomastica sa, fără a o specifica însă în text altfel decît ca pe o zi de noiembrie, începută cu „o vreme de lacrimi" şi încheiată printr-o înseninare rece, printr-o noapte cu „cerul scînteietor" în care „vînătorul cu arme de aur, Orion, apune de frica Scorpiei ce se caţără pe pragul Răsăritului"[6] ? Dar ne aflăm într-un noiembrie destul de tîrziu, cum am mai observat, de vreme ce, mutîndu-se pentru o săptămînă la Pantazi, naratorul vorbeşte în acea perioadă de faptul că „afară se pusese pe ninsoare cu viscol" (p. 119).

Să fie vorba aici şi de vreun detaliu astronomic ori astrologie, poate în legătură cu cometa lui Halley, care fusese perfect vizibilă şi neliniştitoare în vara acelui an, 1910 ? Să fi fost ales 1910 şi pentru că era anul cometei ? Astfel de întrebări, care se ivesc în mintea recititorului, rămîn de obicei fără răspuns - sau primesc un răspuns provizoriu, aproximativ, adeseori implauzibil şi poate ridicol în ochii unui profan sau chiar ai unui specialist care nu şi le-a pus. în măsura în care ele ilustrează ce se petrece în mintea cititorului în procesul relecturii, menţionarea lor e suficientă aici. Nu lipsită de însemnătate este apoi ireproşabila potrivire unele cu celelalte a referinţelor temporale risipite în text, uneori la mare distanţă, alteori sub forma doar a unor accente în descrieri de peisaj (primele frunze, verdeaţa beată de ploi, florile moarte etc.) sau în notaţii de atmosferă. Pare a fi vorba aici de mai mult decît simpla grijă de ordine în construcţia narativă. Adevărata problemă e dacă aceste date au fost alese la întîmplare sau nu. Dar chiar şi dacă, într-o carte recitibilă, ele au fost alese la întîmplare, un

^

bun *recititor* va proceda la fel ca bunul scriitor al lui Borges : va căuta să reducă la minimum rolul întîmplării (vezi discuţia despre eseul lui Borges *O justificare a Cabalei* în capitolul întîi). Poate că însăşi (re)lectura ar putea fi definită astfel: o încercare de a exorciza întîmplarea din lectură şi, desigur, plăcerea care rezultă cînd această încercare

pare încununată de succes. în prima lectură - lineară, „naivă", rapidă, curioasă, pe orizontală, pe axa sintagmatică, înaintînd neabătută spre sfîrşit - plăcerea vine, dimpotrivă, din întîlnirea cu întîmplarea, din înlănţuirea întîmplărilor.

Craii de Curtea-Veche: patru, trei, doi sau unul ?

întrebarea s-a mai pus: cîţi crai sunt în carte ? Patru ? Căci erau împreună toţi patru, rombul de personaje centrale ale romanului, naratorul, Paşadia, Pantazi şi Pirgu, cînd Pena (alt nume important care începe cu P), nebuna beată, îi acoperă de înjurături şi sfîrşeşte prin a le striga „Crailor... Crai de Curtea-veche". E desigur o insultă, echivalentă cu „Lepădături ce sunteţi... Puşlamale-nvechite-n răutăţi", sau o ocară asemănătoare[7]. Insulta e însă luată de către Patazi şi Paşadia, etimologişti rafinaţi, ca o laudă, ca o expresie plină de farmec - un farmec vechi şi tocmai de aceea proaspăt, strălucitor de noutatea subiectivă a lucrului regăsit:

...iar ca această zicere uitată, demult scoasă din întrebuinţare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atîta plăcere. I se luminase faţa, nu se sătura de a o mai rosti. - E într-adevăr, recunoscu Paşadia, o asociaţie de cuvinte din cele mai fericite; lasă pe jos „Curtenii calului de spijă", cu aceeaşi însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecuestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte (p. 71).

E scena generatoare a cărţii, sîmburele ei. Dar, după ce am citit cartea, ni se pare că numărul crailor este de fapt trei - după modelul regilor magi, cei trei Crai de la Răsărit (aici, de la porţile Răsăritului). Trei: cum se sugerează în „Cele trei hagialîcuri" : „Eram trei odrasle de dinaşti..." (p. 88), sau „.. .asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului [c]are avea să fie Mozart..." (p. 90), sau visul de la sfîrşit, unde e vorba de «cei trei Crai, mari-egumeni ai tagmei prea-senine" ? Sau să fie de fapt adevăraţii crai (luînd în considerare conotaţiile regale sau princiare ale cuvîntului) doar doi, Paşadia şi Pantazi, adică descendenţii unor ramuri [ar]istocratice (căci naratorul nu ne spune nimic despre genealogia sa şi tăcerea lui în această privinţă, ca şi admiraţia lui pentru cei doi, par a

sugera o origine burgheză sau chiar mic-burgheză, fără arbore genealogic sau doar cu un potenţial arbore genealogic imaginar) ? Sau, ţinînd seama de scena fondatoare şi accentuînd sensul peiorativ-ironic al expresiei în limbajul Corcoduşei, să fie craii totuşi patru? Deşi o comentează cei doi aristocraţi, în contextul imediat, însemnarea expresiei nu are sugestii nobiliare, din contra. I s-ar fi potrivit şi lui Pirgu, ba chiar, dată fiind istoria semantică a formulei. în primul rînd lui Pirgu. Jocul între patru, trei şi doi rămîne deschis, indecidabil. El poate fi continuat *ad infinitum,* cu atît mai mult dacă admitem că la originea lui e doar unul, naratorul, fără de care n-ar fi fost nimic[8]. Acesta se împrieteneşte cu Pantazi, care însă nu e decît un dublu sau un *alter ego* - singuraticul unu îşi găseşte perechea ideală, „de cînd lumea" ; cei doi, apoi, se apropie de Paşadia, dublul aristocratic negativ al lui Pantazi, formînd un trio ; dar cei trei, din pricina ciudatului Paşadia, trebuie să-l suporte şi pe măscăriciul acestuia, Pirgu: grupul de trei se face unul de patru; iar în visul final, cei trei cavaleri-egumeni sunt precedaţi, în drumul spre apus, de Pirgu, care merge de-a-ndăratelea. 3 +1 = 4; cartea are patru capitole. Dar, cum ziceam, capitolul doi se intitulează „Cele trei hagialîcuri". Două din hagialîcurile celor „trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei călugări din tagma Sfîntului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta" (p. 88), sunt evidente fantasme geografice, mai ales marine, pe de o parte, transcrise după evocările poetice ale împătimitului Pantazi (care vorbea de mare cu „păgînească evlavie" - p. 67); sau, pe de altă parte, fantasme istorice, prin evocările atît de precise şi de esoteric-erudite ale lui Paşadia, care „de trecut vorbea cu o reculegere mistică" (p. 88), pentru că îşi îngăduia amăgirea „că sufletul său umbros şi vechi ar mai fi avut cîndva şi alte întrupări" *(ibid.).* Pelerinajul prin timp pleacă de la apusul Craiului-Soare (Ludovic al XlV-lea moare la Versailles în 1715) şi se încheie în sînge, cu izbucnirea catastrofalei Revoluţii Franceze din 1789, străbătînd „veacul scump nouă şi nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea" (p- 73), pînă la vedenia capului însîngerat al prinţesei de Lamballe, purtat pe străzile Parisului de oameni cu „cuşme frigiene" (p. 90). Al treilea hagialîc e un *descensus ad inferos,* o coborîre în infern, călăuza fii[nC]ţ desigur demonicul Pirgu. E vorba deci de Bucureştii cîrciumilor § desfrînărilor, de oraşul blestemat explorat în profunzime, pînă la ultimu

cerc, descris mai în amănunt în cel de-al patrulea capitol, „Asfinţi^ crailor", şi anume sordidul tripou/bordel al „adevăraţilor Arnoteni (sugestia e că Arnotenii din roman sunt descendenţii decăzuţi ai [rl]
familii a Văcăreştilor). Pirgu e prezentat, în partea din al doilea cap care descrie cel de-al treilea hagialîc (care este de fapt inversul ironic
itol al
unui pelerinaj, o coborîre, o scufundare în noroaiele viciului), ca un personaj pe care cititorul e îndemnat să-l vadă alegoric. Ar fi o alegorie a vivacităţii, a neastîmpărului, a vitalităţii şi a abjecţiei, caracteristice „sufletului spurcat şi scîrnav al Bucureştilor". Descripţia e memorabilă ca un poem în proză şi crucială pentru înţelegerea rolului lui Pirgu :

...cînd se întîmpla să nu vie Pirgu (...), atunci chiar dacă mergeam pe unde fusesem cu dînsul, moţăiam cu paharele dinainte, tot ce vedeam era şters şi fără viaţă, acelei lumi de noapte însufleţitor fiindu-i numai el, el, întruparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scîrnav al Bucureştilor. De aceea-l urmam fără vorbă; cu dînsul am tărbăcit, pe lapoviţă şi zloată, clisa uliţelor fără caldarîm şi fără nume de pe la margini, prin funduri de maidane pline de gunoaie şi de mortăciuni, am intrat pe brînci aproape, în zăpuşala chiţimiilor scunde, cu pămînt pe jos şi spoite ca ţigăncile ce, în flenderiţe roşii sau galbene şi desculţe, legate numai cu o vipuşcă de cîrpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor şi măţarilor pe o băncuţă, o cinzeacă de trăscău sau un pac de mahorcă (pp. 94-95).

„ Commenî peut-on etre roumain ? "

întrebarea aceasta îi aparţine lui Cioran, desigur (v. *La tentation d'exister,* 1956, în Cioran, *CEuvres,* Gallimard, „Quarto", 1995), dar ar fi putut fi pusă şi de Paşadia. Rezonanţa ei ar fi fost, în cazul ipotetic din urmă, încărcată de dispreţul uimit al parizienilor lui Montesquieu care, în *Lettres persanes,* se întreabă fără de fapt să se întrebe, mai degrabă exclamînd: „Comment peut-on etre persan?" ; dar felul cum priveşte Paşadia tot ce e românesc e mai aproape de negativismul cioranian, de sentimentul lui amar că a fi român e şi o nenorocire şi o pedeapsă - o pedeapsă pînă la urmă, de voie-de nevoie acceptată (cu un soi de masochism auto-ironic). Masochismul auto-ironic arată cam aşa la Cioran: "Quelque bonne volonte que j'y eusse depensee, aurais-je pu, sans [mon P[avs]]> gâcher mes jours d'une maniere si exemplaire ?... Manquer sa vie, °n l'oublie trop vite, n'est pas tellement facile: ii y faut une longue tradition, un long entraînement, le travail de plusieurs generations. Ce fravail accompli, tout va â merveille (...). Gardons-nous pourtant de trop [n]ous plaindre : n'est'il pas reconfortant de pouvoir opposer aux desordres ^[u] monde la coherence de nos miseres et de nos defaites ? Et n'avons-nous P[a]s, face au dilettantisme universel, la consolation de posseder, en matiere [de] douleurs, une competence d'ecorches et d'erudits?" (pp. 852-853). Erudiţia întru suferinţă, iată un adevărat subiect de mîndrie identitară, l Cioran. E doar unul din *aperţu-urile* lui despre România, o

temă majoră, obsesivă în opera sa, de la *Schimbarea la faţă a României* (1936) pînă la postumele *Cahiers* (Gallimard, 1997). Cioran despre România ca intertext al *Crailor!* O imposibilitate din punct de vedere strict istoric, dar o asociere legitimă în timpul circular al (re)lecturii; şi poate chiar inevitabilă, pentru cititorul care ştie răutăţile (uneori aşa de hiperbolice încît lasă loc pentru o anume înduioşare) pe care le spune Cioran despre români. Mateiu I. Caragiale, vorbind prin gura lui Paşadia, e mai serios, mai puţin ironic. Cioran, în subtext, are aproape totdeauna umor, în timp ce la Mateiu, cum observă Alexandru George, umorul lipseşte aproape cu desăvîrşire („...rare sunt, în literatura noastră, opere mai lipsite de umor ca aceea a lui Mateiu Caragiale"[9]), deşi „în viaţă spiritul nu-i lipseşte, dar îl posedă în forma ce pe franţuzeşte se numeşte *l'esprit de l'escalier,* adică nu acea replică facilă şi promptă, care-l făcea atît de temut pe tatăl său" *(ibid.).*

îmbogăţit, cum am văzut, după trei decenii de eforturi infructuoase, Paşadia ar fi putut să plece în străinătate după ce abandonase scîrbit orice ambiţii politice. Rămîne totuşi în ţară, explicîndu-i naratorului: „Ţi-aduci aminte de istoria italianului care venind la Paris, în timpul lui Ludovic al patrusprezecelea, a fost pe loc întemniţat la Bastilia şi uitat acolo

treizeci şi cinci de ani. Cînd (...) a fost în sfîrşit cercetat şi dovedindu-i-se deplina nevinovăţie i s-a spus că i se redă libertatea, nenorocitul a întrebat cu tristeţe ce să mai facă cu ea şi a cerut să fie lăsat în închisoare. Ca dînsul am fost şi eu, sunt poate reîncarnarea lui" (p. 126). (Ştim că acest „ciocoi borît" şi cinic credea totuşi în ceva: şi anume în metempsihoză! Cît despre melancolicul Pantazi, şi el credea în ceva, în afară desigur de sacra lui avere : şi anume în ghicitul în bobi al ţigăncilor!)
Paşadia, am putea spune, se autoexilează în propria-i ţară, şi viaţa disolută pe care o duce e în fond o metodă de autodisoluţie. De altfel, după cum mărturiseşte chiar el, „pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc: e mult de cînd aşteptînd să i se deschidă, sufletul meu aţipeşte pe prispa sălaşelor Morţii. Adăstarea e pe sfîrşite" (p. 126). După anumite semne, începînd cu refuzul de a se expatria, am putea conclude că în el predomină o înclinaţie spre masochism. Apoi, el moare cu mîinile încleştate în părul unei femei frumoase, Raşelica Nachmansohn, cu voluptăţi poate nu străine de cele pe care un Sacher-Masoch i le atribuia decapitatului extatic Holofernes (pentru această interpretare a poveştii Iuditei biblice, vezi romanul *Venus im Pelz).* Şi mai grăitoare în acest sens sunt tablourile din vestibulul casei lui Paşadia (închiriate, deci alese de el, pe gustul lui, nu moştenite): pîlpîirea flăcării din cămin „însufleţea straniu vechile *p^* de pe pereţi, dezvăluind într-însele, zguduitoare, ca pe nişte ferestr[e]
deschise asupra trecutului, privelişti dintr-o lume de mucenici şi de patimi. Rezemaţi în suliţi, şutaşi de-ai lui Domiţian sau de-ai lui Decie şi călăreţi ai pustiului pe sirepi sălbatici sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite şi a copilandrilor săgetaţi..." (p. 122). Astfel de imagini ale martirologiei creştine erau pervers savurate şi de eroul masculin din *Venus în blănuri,* care visa flagelări şi chinuri, atît din partea femeii căreia, prin contract, îi devenise sclav, cît şi, pe plan imagniar, din direcţia legendelor şi reprezentărilor picturale avînd drept obiect tortura în toate formele ei. Exilul intern al lui Paşadia şi „chinurile sale sufleteşti" (simbolizate de „lumea de mucenici şi de patimi" din acele picturi atinse probabil de un anume *kitsch* academic) sunt menite, în bună logică masochistă, să-i intensifice ura sa pasională faţă de România. Naratorul notează că el condamna „cu neînduplecată asprime tot ce era românesc, mergea adesea cu înverşunarea pînă la a fi de rea-credinţă" (p. 69). Trecutul românesc e ca şi Curtea-Veche, „semănînd în mare cu mînăstirile, cu trupuri de clădiri multe pentru a putea sălăşlui toată liota şi ţigănia, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi şi cîrpeli, vrednică să slujească, în urîţenia ei, de decor ticăloşiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice şi din belşug altoită cu sînge ţigănesc (...). [Ijubirea de frumos [era] unul din privilegiile popoarelor de stirpe înaltă şi printre acestea nu putea fi prenumărat şi al nostru care n-a dat civilizaţiei nimic (...). îi căşună apoi pe Brâncoveanu şi (...) din cîteva trăsături ni-l zugrăvi ca pe un bulibaşă mehenghi, vînzător şi slugarnic - un suflet de rob" (pp. 68-69).
Naratorul e şi nu e de acord cu spusele lui Paşadia: cu privire la trecutul României, el propune, aluziv, pentru cititorul sau mai degrabă (re)cititorul atent al *Crailor,* un intertext de autor care înnobilează poetic viziunea acestui trecut naţional sumbru, crud, plin de înfrîngeri, dar nu lipsit de-o inexplicabilă trufie în faţa uitării şi a zădărniciei: e vorba desigur de poemele sale strînse postum în volumul *Pajere* (1936), dar scrise între 1904 şi 1913. Naratorul: „Cum nu i se putea tăgădui nici Partea lui de dreptate, găsii de prisos să apăr acel trecut, vedeniei căruia Pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinereţe cu [0] osîrdie aproape cucernică" (p. 69). E unul din momentele în care Oratorul se identifică aluziv, nu fără o undă de autoadmiraţie narcisic--estetică. Cînd un (re)cititor cunoaşte biografia unui autor, el va fi inevitabil [te]ntat să regăsească în ficţiunile sale urmele (auto)biografiei şi în (auto)biografie ceea ce este ficţional, manifestare a închipuirii de sine, a [re]veriei, a jocurilor fantasiei unui artist. Că această cale hermeneutică

poate duce la confuzii, la ipoteze hazardate şi chiar la absurdităţi interpretative, e evident; de aceea unele metode critice o evită cu tot dinadinsul (critica pur textuală, structuralismul), deşi ea apare natural în procesul lecturii reflexive[10]. Finalmente - pentru a reveni la scena comentată - Paşadia îşi modifică oarecum severa condamnare a trecutului naţional, într-o reacţie parcă telepatică la tăcerea naratorului: „E ciudat

totuşi, mărturisi el, deşi ca artă le găsesc mai prejos chiar decît amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul fermec. în faţa celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mişcat, mişcat adînc" (p. 69). Căderea într-un sentimentalism al ruinelor umile şi înduioşătoare, primejdios de apropiat de *kitsch,* e împiedicată însă de remarca muşcătoare a lui Pirgu:
- Eu unul te înţeleg, îi zise Pirgu, pentru că şi dumneata eşti o ruină, o ruină venerabilă, nu însă din cele mai bine păstrate.
Se rîse. în felul acesta petreceam noi (...), adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrăţişa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literele, istoria - istoria mai ales - plutind în seninătatea slavilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu *(ibid.).*
Dacă Paşadia şi Pantazi urăsc fiecare în felul său România (Paşadia în special, care nutreşte o „ură bolnavă... împotriva ţării româneşti" -p. 84), dacă naratorul ocupă în această privinţă o poziţie ambiguă, măscăriciului Pirgu îi revine în schimb să joace, între altele, şi rolul de patriot. Ca român, fie el reprezentantul doar al părţii levantine, cinice şi uşuratice a sufletului valah, el nu poate să asiste pasiv la denigrarea ţării sale. Auzind cuvintele de ponegrire ale lui Paşadia, aprobat de Pantazi, „Pirgu ajungea să se mire el singur de cît era de patriot şi nu pot să uit cum, mergînd odată să-l iau de la o adunare de cioclovine îmbrăcate toate în port naţional, dar fără a vorbi una boabă româneşte, m-am crucit şi eu, ca de altă aia, cînd l-am văzut, dulce păstoraş al Carpaţilor, cu cavalul în brîu, învîrtind o bătută zuralie cu teosoafa Papura Jilavă [aluzie transparentă la scriitoarea Bucura Dumbravă]. Decît să-şi audă terfelită biata ţărişoară, mai bine se lipsea de toate, se scula şi ne părăsea, pentru scurta vreme însă..."(p. 91).
E, acesta, unul din pasajele care prefigurează cariera politică strălucita pe care-o va face Pirgu, „de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre şi despărţit cu filodormă (...), prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Lig[a] Naţiunilor şi oferind colegilor săi străini veniţi în România cu pantahuza sau în «anchetă» o somptuoasă şi sibarită ospitalitate în castelul său iston[c] din Ardeal" (p. 161). Pirgu, licheaua dată-n Paşte, omul care cunoaşte p[e] toată lumea, de la cucoane teosoafe din *high-life-u*l bucureştean pînă la diplomaţi ca Poponel, de la mardeiaşi, codoşi, tîrfe şi ţaţe pînă la mari aristocraţi decăzuţi ca adevăraţii Arnoteni, de la mahalagii şi mitocani sărăntoci pînă la tineri „viitori miniştri" care vorbesc „despre Bergson şi despre conferinţa de la Haga", este personajul polivalent al romanului, personajul cu mai multe destine posibile.
El ar fi putut astfel să devină un echivalent al lui I.L. Caragiale, sugerează parşiv naratorul/autorul, bineînţeles abţinîndu-se să pronunţe numele Tatălui: „A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan şi ieftin, cu lipsa lui de carte şi de ideal înalt şi cu amănunţita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de tîrfe şi de ţaţe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», şi-ar fi arvunit statui şi funeralii naţionale. Ce mai «schiţe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit *dandanale* [sublinierea mea] de mahala şi de alegeri" (p. 93). Aluziile sunt transparente - de la „schiţe" la *Scrisoarea pierdută* (cu trimitere la Agamiţă *Dandanache)*, de la „lipsa de ideal înalt" (de care a fost adeseori acuzat I.L. Caragiale, mai ales în cercurile naţionaliste) la „scriitorul de frunte al neamului" şi la apelaţiunea de „maestru". încă din primul capitol, adresîndu-i-se lui Paşadia, care-i ironizase manierele de masă (Pirgu „lucra cega rasol cu cuţitul, tăvălea bucata prin maioneză şi, tot cu cuţitul, o băga adînc în gură"), el foloseşte cuvîntul „moft" într-o replică demnă de un „moment" caragialian: „Să mă slăbeşti cu mofturi de-astea, se răţoi el, că altfel întorc foaia" (p. 64). în alte pasaje, aluziile sunt mai puţin clare, ca atunci cînd Pirgu îşi desfăşoară talentele actoriceşti, **într-o** aparentă stare de exaltare aproape de nebunie (dar de fapt jucînd tot timpul teatru, în draci şi cu un simţ evident al satirei dublat de auto-persiflare). Naratorul, „sătul de la un timp de savantlîcuri", voia să se amuze, să rîdă, şi spectacolul oferit de Pirgu, proaspăt pricopsit în urma moştenirii lăsate de tatăl său, „l-a răscumpărat faţă de mine de toate păcatele". Relatarea e în stilul indirect liber, în care e notată cu precizie, [c]a pe un portativ muzical, o oralitate rafinat vulgară, mereu la antipodul *kitsch-ulm*:
Ei, să fi crăpat Sumbasacu Pirgu cu zece-doisprezece ani înainte, să-i fi lăsat atunci cele douăzeci de mii de lei (...), credeam noi că ar fi ajuns Gore ce era: nemţoaică la hodorogi? Ce om ar fi fost! Avocatul cel mai strălucit, gloria baroului român. El l-ar fi apărat pe Paşadia învinuit de atentat la

pudoare şi l-ar fi scăpat dovedind că e neputincios. Avocat şi profesor la universitate. S-ar fi îndeletnicit, în orele pierdute, şi cu literatura, ar fi biciuit moravurile, ar fi comis piese - piese proaste bineînţeles, istorice" - şi însăila

lungi dialoguri între personagii din veacuri deosebite, juca rolurile de forţă se bălăbănea, sforăia, mugea. Şi s-ar Fi mărginit numai la atîta? - nu! Purtător de cuvînt al revendicărilor democratice cele mai sfinte, ar fi cerut în Sfatul Ţării împărţirea moşiilor la ţărani şi votul obştesc. Şi, pe loc, un discurs, nu mai găunos nici mai sec decît cele ce se îmbăloşau puturoase sub cupola din dealul mitropoliei, fu gata... (p. 131).

Să notăm în treacăt că Pirgu, deşi „lipsit de carte" (în sensul de educaţie formală), cunoaşte nu numai lumea mahalalelor, ci şi pe aceea a baroului, a teatrului (drept care poate să imite vorbirea pseudo-arhaizantă a personajelor din piesele istorice) şi pe aceea a parlamentului (drept care -o altă anticipaţie a carierei pe care pînă la urmă o va face - poate să improvizeze un discurs parlamentar cu totul plauzibil pentru nivelul parlamentarilor români de atunci şi, aş adăuga, de acum). Să mai ţinem seama şi de faptul că Pirgu ştie franţuzeşte suficient de bine ca să se descurce în saloane, printre cioclovine care nu vorbeau deloc româneşte, sau în lumea diplomatică de la. Liga Naţiunilor, deşi fără îndoială insuficient ca să-l citească pe „drăguţul" de Montaigne. Tip prin excelenţă oral, el dispreţuieşte lectura, de fapt cunoaşterea livrescă, în favoarea cunoaşterii directe a vieţii. Talentul Iui Pirgu se vădeşte şi mai convingător în ceea ce urmează, cînd răspunde întrebării naratorului, „...dar acum (...) de ce-ai de gînd să te apuci?" :

Am să mă fac nene, răspunse, în Crucea-de-piatră, să am şi eu ţăţaca mea şi cadînele mele şi pitpalacul meu şi am să mă aleg epitrop de biserică; mai încolo, la bătrîneţe, am să mă călugăresc chiar, pe onoarea mea ! Şi se vedea, cuvios întru Domnul monah Gherasim, Ghideon sau Gherontie, protopsalt la Schitul lui Darvari din Icoană, pomenindu-se că zice cînd îi vine rîndul la citire : „contra" sau „passe parole" şi ca să ne dea o dovadă de chemarea sa schimnicească, bălmăji pe nas, popeşte, aproape trei sferturi de ceas un deşănţat amestec de cîntări bisericeşti şi de cîntece de lume: „Primăvară dulce" cu „Din cireş pînă-n cireş", „Hristos a înviat" cu „Ma parole d'honneur mon cher", „Pre Domnul să-I lăudăm" cu „I haram bam ba". Pantazi rîdea cu lacrimi, Paşadia se resemnase (p. 132).

Curînd revine şi tema naţionalistă :

...ne arătă cum avea să joace peste Carpaţi, între Tisa şi Nistru, hora cea mare, hora unirii tutulor românilor, şi chiua şi se fleorţăia: ti cu floli la pălalie, ti cu floli la pălălie, uite-aşa, uite-aşa, hăi, hăi, hăi! *d)*

Iar dacă Paşadia se resemnase (lipsit fiind de simţul umorului, rigid el nu rîde niciodată), Pantazi rîsese continuu, cu lacrimi, iar naratorul s

^

distrase atît de bine încît, repet parafrazîndu-l, îi iertase lui Pirgu toate păcatele. Evident, Pirgu îşi exercita meseria de măscărici, glumind, bătîndu-şi efectiv joc de fantasme prin excelenţă româneşti - a fi avocat, a fi profesor universitar, a fi scriitor, a fi deputat şi diplomat; a fi nene la curve era poate o demascare umoristică a unei fantasme erotice, inavuabile; a deveni călugăr era o mereu amînată intenţie, perfect avuabilă, de pocăinţă într-un tîrziu, la bătrîneţe. Aceste ultime două fantasme par a se fi şters din psihia specific naţională actuală (poate mai puţin fantasma călugăririi), dar combinaţia lor grotescă rămîne oricum plină de haz.

în numele Tatălui...

Pirgu, deci, poate fi văzut ca o dublă alegorie : a Tatălui (incidentală, parţială) şi a ţării româneşti luîndu-se în răspăr, o întrupare, dincolo de sufletul spurcat al Bucureştilor, dacă nu a însuşi specificului naţional, a „sentimentului mahalagesc al fiinţei", a fondului nostru să-i zicem „nemioritic" - nici latin, nici tracic, ci pur şi simplu levantin-balcanic, rapid ca argintul-viu, obraznic şi neserios pînă la a nu se lua nici pe sine în serios, de-o vulgaritate talentată care-şi are o estetică a ei ascunsă şi care poate deci fi gustată estetic.

Ca alegorie a Tatălui, Pirgu intră desigur în profundă contradicţie cu el însuşi. Căci, spre deosebire de I.L. Caragiale, Pirgu îşi ignoră virtuali-tăţile de scriitor satiric şi făcînd carieră politică, nu visează să se expatrieze ca Tatăl, pentru care ideea de a părăsi România devenise, după ce împlinise 40 de ani, aproape o obsesie. Exilul de la Berlin, din 1905, fusese precedat de mai multe proiecte de desţărare, în 1891 (la Sibiu), în 1892 (la Braşov) şi, peste un deceniu, în 1902, la Cluj. în momentul în care mijloacele băneşti

îi permit, el se mută cu familia la Berlin, unde-şi petrece ultimii şapte ani de viaţă (pînă la moartea care survine la 22 iunie 1912). Motivele care-l fac pe Caragiale-Tatăl să se exileze voluntar sunt aproape identice cu acelea care îl fac pe Paşadia să nu se expatrieze: dezgustul faţă de România, faţă de acea Românie recent urbanizată, mitocănească, care relativizează totul. Interesant, Paşadia e cel care de două sau trei ori repetă *motto-u*| cărţii, remarca lui Raymond Poincare, «Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de 1'Orient ou tout est pris 3 la legere" (astfel, el îi explică naratorului: „Crescut de copil în străinătate. .. nu aveam de unde şti că aici suntem la porţile Răsăritului unde ˢcara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic" -P- 100). Paşadia, cînd toată lumea se aştepta ca el să plece în străinătate,

rămîne în Bucureştiul detestat, izolîndu-se prin lux - în mijlocul căruia trăieşte, în diurn, aproape ascetic, scriind şi citind. într-un fel, ca scriitor cu o pană tăios-clasică, Paşadia întrupează şi el o latură a figurii Tatălui, şi anume latura pe care Mateiu nu putea să n-o admire şi să n-o emuleze în propriul său scris - latura de mare *meşteşugar* („sunt un bătrîn meşteşugar", îi scria Ion Luca lui Ibrăileanu în 1909, trimiţîndu-i textul nuvelei *Kir Ianulea,* ce urma să apară în *Viaţa Românească* în acelaşi an). Dacă în opera lui Mateiu I. Caragiale se poate discerne o „anxietate a influenţei" (în sensul definit de Harold Bloom), aceasta se referă exclusiv la I.L. Caragiale. Precursorul e aici chiar tatăl biologic şi scenariul cedipian, pe care Bloom îl traduce din termenii psihologici ai lui Freud în termeni de influenţă literară, se aplică perfect. Din acest punct de vedere, proza lui Mateiu e o încercare disperată *de a nu semăna* cu aceea a Tatălui, de a devia irecognoscibil de la acest adevărat model al ei, reuşind numai parţial, căci „genele" literare ale Tatălui se regăsesc, într-o combinaţie inedită, dar foarte uşor de recunoscut, în scrisul fiului. Ovidiu Cotruş observă bine descendenţa lui Pirgu din arta lui Ion Luca, dar şi devierea (prin *clinamen,* ar zice Harold Bloom): „în construcţia lui [Pirgu], scriitorul a beneficiat din plin de observaţiile tipologice şi lexicale ale tatălui său. Dar, în timp ce Ion Luca îşi trata «muşterii» cu luciditate ironică şi complicitate, Mateiu se înverşunează asupra prăzii sale cu o patetică tenacitate. Prin acumularea de expresii grase, măscăroase, concludente pentru trivialitatea personajului, limbajul lui Pirgu devine aproape ireal"[12]. Revenind la Paşadia, el e pentru narator o neîndoielnică figură paternă, prin vîrstă, prin „măreţia" sa atît în virtute cît şi în viciu, prin prestigiul său natural, care-i permite să dea sfaturi şi să facă reproşuri. Să remarcăm în următoarele mustrări adresate naratorului apariţia cuvîntului „schiţe" pentru a doua oară în roman (prima oară fusese în legătură cu Pirgu, ca aluzie la I.L. Caragiale, în citatul de mai sus): „Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă şi nu ţi-aş găsi scuză nici cînd aş şti că e numai pentru a face studii, a lua «schiţe», fiindcă ar însemna atunci să plăteşti o marfă mult prea vilă afară din cale de scump. Boema, odioasa, imunda Boemă ucide şi adesea nu numai la figurat" (p. 125) (de remarcat numeroasele galicisme/barbarisme din acest pasaj, caracteristice vorbirii snoabe a lui Paşadia). Cît de mult pot astfel de reproşuri (în limbajul lor înţepat, necolocvial, plin de neologisme care n-au nimic comun cu lumea „vilă" în care se „încanaliase" naratorul), cît de substanţial pot ele diferi de „nesărata plachie de sfaturi şi dojane ce mi se slujea de-acasă", despre care naratorul aduce vorba la începutul romanului?

pai notăm că deşi deplînge apăsat decizia lui Paşadia de a-şi distruge opera care i-ar „hărăzi nemurirea", naratorul de fapt admiră tacit acest gest - mod ocolit de manifestare a acelei „anxietăţi a influenţei" de care vorbeam adineori ? Căci dacă prin minune opera-model a precursorului ar dispărea, opera epigonului ar străluci de originalitate. Nu mi se pare cu totul neverosimil ca, făcîndu-l pe Paşadia să-şi distrugă opera, Mateiu să fi exprimat în efigie şi simbolic dorinţa fantasmatică şi inavuabilă ca opera-model a Tatălui să dispară, în aşa fel încît datoria sa faţă de ea să se şteargă cu desăvîrşire.

>,

Opiniile lui Paşadia despre români coincid cu unele exprimate de I.L. Caragiale în corespondenţă şi, desigur, în conversaţii private, cînd era excedat de moravurile balcanice şi de lipsa de civilizaţie a unei populaţii recent urbanizate, dar pline de pretenţii şi de mimetisme occi-dentalizante pe un fond primitiv. Spre deosebire însă de

Paşadia, om sfîrşit, care se exilează *în* Bucureşti (unde era de altfel perceput ca „străin", fiind crescut în Occident) şi nu mai aşteaptă decît moartea şi uitarea, Caragiale-Tatăl visa să scape de acest oraş. Cu peste un deceniu înainte de stabilirea la Berlin, îi scria în martie 1892 unui braşovean, I.C. Panţu, despre intenţia de a se muta la Braşov : „Un exil voluntar mi-ar da multă energie de lucru, mai ales că m-aş afla într-un aşa inteligent cerc ca al vostru"[13]. Buna opinie despre Ardeal şi-o menţinuse şi mai tîrziu, cînd îi scria de la Berlin doctorului Urechia că Ardealul i se părea un loc unde ajungeau „picioarele încălţate ale corpului european", în vreme ce la Bucureşti sau la Ploieşti se găsea „capul trupului bulgaro-ţigănesc" care se întindea peste Balcani. într-un limbaj metaforic de o mare plasticitate, ni se oferă o echivalenţă ideală în româneşte a vorbei lui Raymond Poincare despre „porţile Orientului" : „în Ardeal ajung picioarele încălţate ale corpului european; la Bucureşti şi Ploieşti etc. stă plin de paraziţi, sîngerat de scărpinătură, dar frizat a la Parisienne, capul trupului bulgaro-ţigănesc, cea mai infectă şi dezgustătoare parte a acestui bastard §i ignobil tip oriental. Şi sunt convins că ai iubi şi tu cu atît mai mult Germania, fruntea corpului care a ajuns cu picioarele pînă în Carpaţi." Paşadia (să ne amintim cum vorbea el despre „bulibaşa mehenghi" Constantin Brâncoveanu sau despre „liota şi ţigănia" de la Curtea-Veche, -vrednică să slujească, în urîţenia ei, de decor ticăloşiei unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice şi din belşug altoită cu sînge ţigănesc" - p. 58) - Paşadia ar fi subscris, fără îndoială. Tot lui Alceu Urechia, Caragiale îi scria în noiembrie 1907, referindu-se la *1907. Din primăvară pînă-n toamnă,* analiza atît de lucidă, de ascuţită şi de directă ca ton a răscoalei de la 1907 : „Multe am învăţat de cînd trăiesc

în mijlocul Europei civilizate -(...)- şi între toate una şi mai ales, că omul trebuie să spună europeneşte, nu greco-ţigăneşte, ceea ce crede" (p. 94)
Vorbind de „anxietatea influenţei" la Mateiu I. Caragiale, cred că ar merita să fie examinată mai în detaliu - lucru pe care nu-l pot face aici - intertextualitatea dintre anumite texte-cheie ale Tatălui şi ale lui Mateiu. Astfel, mi se pare că episodul cu femeia beată din *Grand Hotel „ Victoria română"* are o legătură cu episodul Pena Corcoduşa din *Craii.* E, aş spune, ca şi cînd Mateiu ar rescrie acea pagină extraordinară a lui I.L. Caragiale, luînd-o ca un punct de pornire pentru o poveste romantică între o Floare de Maidan bucureşteană şi un înalt aristocrat rus, Leuchtenberg--Beauharnais, un Făt Frumos - o poveste sfîrşită tragic din cauza morţii în război a acestuia. Iată scena din povestirea lui I.L. Caragiale, ce se desfăşoară către sfîrşitul unei nopţi în care naratorul nu închisese ochii din pricina ploşniţelor din camera numărul 9 a hotelului pompos (de fapt simbolic) numit „Victoria română" din oraşul natal, şi din pricina, apoi, a zgomotelor făcute de măturătorii oraşului care torturează şi omoară un cîine ca să se distreze („Asta e o petrecere populară la noi; am văzut-o de atîtea ori..."[14]): „E o grămădire dinaintea birtului din colţ... Precupeţi, cari merg cu coşurile încărcate la piaţă... Ce să fie ?... O femeie numa-n cămaşe, cu picioarele goale, cu părul desprins, ţine strîns la piept pe un om îmbrăcat în uniformă de poliţie. El luptă să scape. Ea nu-l lasă. Femeia începe să zbiere răguşit făcînd gesturi extravagante: //- Ce, domnule! Care va să zică, dacă eu sunt o nenorocită, să-şi bată joc de mine dumnealui, pentru că e de la poliţie ?... Şi mai întîi, cine ce treabă are? Dumnealui a fost amantul meu?//Comisarul îndreptîndu-şi mon-dirul boţit la piept: // - Sergent! E beată... la arest! //Doi inşi o înhaţă; ea se smuceşte şi dă să se repează iar; dar un sergent voinic o apucă de braţ şi o învîrteşte în loc: - Nu zbiera şi mergi! strigă el scrîşnind şi lovind-o greu cu palma peste gură. Aud atunci o horcăială-necată şi, în cadrul luminat al birtului, văd silueta albă a femeii ridicînd în sus braţele goale cu pumnii încleştaţi şi dînd capul cu părul despletit pe spate, ca şi cum i s-ar fi frînt gîtul. Un moment se răsuceşte de mijloc, apoi cade ţeapănă pe spate în prag... //Pun mîinile la ochi şi mă dau înapoi.."
Scena e halucinantă prin cruzimea primitivă pe care o descrie cu o

maximă economie de mijloace, mai ales că vine după scena uciderii
cîinelui - ambele, percepute cu o acuitate extremă de naratorul nedormit,
cu pielea arzînd de muşcăturile ploşniţelor de la hotelul „Victoria română".
care notează lapidar: „...cu nervii iritaţi - simt enorm şi văz monstruos •
Această sintagmă a devenit faimoasă în literatura critică despr[e]
I.L. Caragiale. Femeia beată e fără vîrstă şi anonimă. Nici tînără, nic
batrînă, ea e într-adevăr „o nenorocită" (părăsită? văduvă? certată cu ibovnicul ei?), fiind totodată suficient de atrăgătoare ca să trezească atenţia erotică a unui poliţist, care vrea să profite de starea de ebrietate în care se află. Evident, toate acestea sunt presupuneri, inferenţe, ipoteze -moduri de a umple acele „spaţii indeterminate" sau „goluri" în textul povestirii, despre care au vorbit în amănunt fenomenologii lecturii, de la Roman Ingarden la Wolfgang Iser. Cînd citim un astfel de text, îl (re)scriem mental în diferite variante permisibile, date fiind părţile „pline" ale textului, locurile bine determinate.
în scena generativă a *Crailor,* femeia beată, cu doar un picior desculţ, cu capul „dezbrobodit", apare înconjurată de „un ghem de oameni", o „droaie de derbedei şi de femei pierdute", în noaptea în care începe romanul, înainte de miezul nopţii. Ieşiţi din birt, cei patru protagonişti sunt aproape loviţi de ea, care se luptă „cu trei vardişti ţepeni ce abia puteau s-o dovedească". Spre deosebire de „nenorocita" din *Grand Hotel „Victoria română",* văzută de narator de la o oarecare distanţă, de la fereastra camerei de hotel, Pena Corcoduşa e privită de aproape : „bătrînă şi veştejită", femeia e într-o stare de „furie oarbă" şi începe să-i înjure (de dumnezei şi de cele sfinte) pe cei patru, înainte de a se trînti în mijlocul podului, de unde „cu mare caznă vardiştii izbut[esc] să o ridice". Smucită de aceştia, cu glasul pierdut în bolboroseli, ea le aruncă protagoniştilor injuria magică, „Crai de Curtea-veche". Cititorul mai află că Pena e cumsecade cînd e trează, că trăieşte pe lîngă biserica Curtea-Veche, unde e lumînăreasă la pangar, şi că face treabă prin piaţă, ocupaţia ei principală fiind să scalde morţi. Urmează istoria fabuloasă şi melancolică pe care o spune Pantazi, fostul prieten al frumosului Serghie, care o ştia şi pe Pena „de la balurile mascate şi de la grădinile de vară" (p. 72): „Era o fată de mahala, nu prea tînără, puţin căruntă la tîmple (...). Fermecul acestei fiinţe, mai mult ciudată decît frumoasă, de obicei posacă, îi sta în ochi, nişte ochi mari verzi (...). Să fi fost alţii nurii ce ţesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? - se poate; e netăgăduit însă că, împărtăşită de amîndoi deopotrivă, o pătimaşă iubire se aprinse între floarea-de-maidan şi Făt-frumosul în fiinţa căruia se resfrîngeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărăteşti..." (p. 72).
Tot o floare de maidan, poate mai veştejită, e şi femeia din *Grand Motel...,* căreia lovitura peste gură a poliţistului îi frînge gîtul pe spate şi-i Produce o „horcăială-necată". Comentatorii tind să vadă această scenă, ca §i pe cea precedentă cu cîinele, în termenii realismului brutal sau ai naturalismului, care ar defini aspectele tragice ale prozei lui Ion Luca. Aş [a]dâuga nu ştiu ce aer venit dinspre marea proză rusă - ceva între Cehov

şi Dostoievski. Elementele naturaliste se regăsesc şi la Mateiu, dar într-im context „magic" în care sunt dezvoltate în sensul unei poetici decadente sau, mai original, au un substrat de basm (arhetipul ar fi aici *Cenuşăreasa)* şi totodată de anti-basm (arhetipul ar fi lumea de sub pămînt, Hades Infernul). Sordidul are o aură interioară nobilă, „de basm şi de vis", şj noroiul vieţii reale nu murdăreşte basmul şi visul pentru că acestea sunt protejate tocmai de adînca lor irealitate, o irealitate cu rădăcini în psihologia arhetipală, ca şi irealitatea negativă, infernală. Şi aici arta lui Mateiu se apropie de aceea a lui Ion Luca din anii maturi sau tîrzii - din basmele comice sau satirico-fantastice, cu draci (ca-n *Kir Ianulea, La hanul lui Mînjoală, Calul dracului),* cu atmosferă balcanică, cu vocabular pitoresc şi cu multe elemente greco-turceşti - se apropie, dar numai spre a devia spre basmul feeric, cu castele de diamant şi de mărgăritar, transpuse într-o feerie istorică închipuită, la curţile Craiului-Soare, la palatele de la Versailles, de la Windsor, Nymphenburg, Sans-Souci şi finalmente Ermitage, în sfînta împărăţie a Rusiei. (Rusofilia lui Mateiu e cunoscută şi a fost accentuată, nu fără un dram de oportunism naiv, de către Ion Barbu în *Protocolul unui club Mateiu I. Caragiale,* în credinţa că autorităţile sovietice ce prezidau asupra rusificării României în 1947 ar fi apreciat o referinţă evlavioasă la „cordonul Sfintei Ana al măreţii-împărăţii".)

în final, Pena Corcoduşa, moartă, e de-a dreptul frumoasă (nu ciudată), irecognoscibilă: cu o „duioşie extatică" în ochii deschişi, ca şi cînd ar fi murit fericită. Naratorul ipotetizează, într-o direcţie opusă naturalismului sau pitorescului levantin din scrisul Tatălui, dar şi din scrisul său cînd îşi întinge pana în noroi: „...poate că în acea clipă a sfîrşitului, cuprinzătoare de veşnicii, i se arătase mîndrul cavaler-gard, în fiinţa căruia se răsfrîngeau întrunite strălucirile a două cunune împărăteşti" (p. 162) (de remarcat, repetiţia, ca un ecou, a cuvintelor lui Pantazi citate la sfîrşitul primului capitol despre cele „două cunune împărăteşti", acum trecute în vorbirea naratorului). Ne aflăm acum, în timpul romanului, în noiembrie 1911 - prin ipoteză, în ziua de 17 a acelei luni - spre dimineaţă, cu exact un an mai tîrziu decît în scena generativă, în seara zilei următoare, însoţind un „străin" pînă la graniţă („un gentleman ras şi cu barbeţi scurţi"), naratorul îşi aminteşte de Pantazi, cel care ştiuse (sau inventase?) povestea romantică şi tragică a Penei - de „acela care încetase să mai fie", dar care-i păruse, cînd era, „un prieten de cînd lumea şi adesea chiar un alt eu-însumi". Naratorul rămîne singur în spurcatul Bucureşti, unde peste ani va scrie despre vedeniile din 1910-l91l-Femeia beată şi maltratată de poliţişti a lui I.L. Caragiale, prezentata într-un instantaneu dramatic şi ironic (de la o fereastră a tocmai „Victoriei
ro mâne" !), devine la Mateiu I. Caragiale mahalagioaica sublimă, punctul de plecare al unei cărţi căreia ea îi dă titlul printr-o înjurătură înno-bilatoare : o carte de amintiri imaginare în care naratorul se întîlneşte cu dublul său dintr-o veche oglindă adîncă, melancolică, veneţiană; şi cu dublul contrastant, sumbru, straniu al acestuia dintr-o altă oglindă scumpă, la ceas de seară; şi totodată cu un al treilea dublu, ieşit de data asta dintr-o oglindă cu valuri, măritoare, de bîlci.

Motto-urile lui Mateiu : cîteva precizări paratextuale[15]

La prima lectură, inscripţiile epigrafice, *motto-urile* aflate ca nişte chei muzical-semantice în fruntea unui text luat în integralitatea sa, ori în fruntea subîmpărţirilor sale în capitole - cazul *Crailor,* carte lipsită de alte elemente paratextuale datorate autorului însuşi - pot fi de la început cîntărite cu atenţie şi pot crea aşteptări semnificative (dar şi nu o dată înşelătoare). Greutatea lor reală se verifică la (re)lectură, şi nici măcar atunci. Intertextualitatea implicită presupune o expansiune a lecturii, intrarea activă, cercetătoare, în „biblioteca din carte", în „arhiva labi-rintină" care începe din text. Intenţiile ascunse în *motto-uri* aparent banale -sau albe, pentru că nu pot fi înţelese cu adevărat decît la sfîrşitul lecturii -se dezvăluie uneori mult mai tîrziu, cînd cititorul cucerit de text ia în serios paratextul şi vrea să afle cu tot dinadinsul de unde vine, ce vrea să sugereze, ce coduri culturale (convenţii, evaziuni ale unor prohibiţii, contexte de idei) îşi propune să activeze, ce sens vrea să dea - fie şi *post factum* sau *post festum* - orizontului ideal de aşteptare.

Remarca spirituală şi dispreţuitoare a lui Raymond Poincare, înscrisă imediat după titlul *Craii de Curtea-Veche, „Nous sommes ici aux portes de l 'Orient, ou tout est pris â la legere...*", şi reformulată în româneşte de niai multe ori în curgerea textului, a fost desigur abundent comentată şi conţine probabil puţine secrete. Mai puţină atenţie a primit însă *motto-u*| la primul capitol, *„...au tapis-franc nous etions reunis ",* atribuit obscurului L. Protat, bine cunoscut însă colecţionarilor de raritâţi în materie de *Gotica.* în notele explicative la recenta ediţie critică de *Opere* ale lui Mateiu I. Caragiale, cea mai completă de pînă acum, Barbu Cioculescu traduce: „«...în speluncă, ne adunasem» *(fr)* L[ucien] Protat" (p. 799). "Speluncă", trimiţînd în primul rînd la sensul de „peşteră, cavernă", nu e o traducere prea fericită. „Crîşmă" sau „tavernă" nu sunt nici ele echivalente depline, căci pierd parfumul de epocă din limba franceză, sugerînd sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd *tapis-franc* intră în uz cu

sensul, după *Petit Robert,* de „cabaret mal-famat, unde se reuneau răufăcători' (să-şi împartă prada)". Abia mai tîrziu, aceeaşi sintagmă devine p r j n extensie (tot după *Robert)* un sinonim generic pentru „tavernă". Să remarcăm că sensul original, învechit, al lui *tapis franc* se potriveşte de minune cu noţiunea, tot în sensul învechit, de „crai". Tînărul Mateiu utiliza termenul în remarcabila sa corespondenţă cu N.A. Boicescu, cu idiolectul ei româno-francez de tînăr plin de facondă, care se răsfaţă în poze amorale, cinice, neconvenţionale. Astfel, spre sfîrşitul scrisorii din 9 ianuarie 1907, el scria: „...îţi urez

numai *bonne chance,* ca să ne putem iar reuni *au tapis franc* pentru scopuri ilustre" *(ed. cit.,* p. 527), semnînd glumeţ *Mathieu J. de Caragiale, comte de Karabey.* Interesant e de notat că Louis Protat (nu Lucien, cum greşit ghiceşte Barbu Cioculescu) era un autor incidental de literatură pornografică. *Les vacances de M.L.P. (Louis Protat),* volum publicat în Belgia, în 1867, de către Poulet Malassis (distinsul editor al lui Baudelaire, refugiat pe atunci în Belgia), conţinea bucăţi ca *„Serrefesse,* tragedie-parodie de la *Lucrece* M. Francois Ponsard", „Examen subi par Mademoiselle Flora" (relatarea în versuri a examenului de admitere a unei prostituate novice în bordelul Madamei Lebrun), „Priape", „Le părăsite", „Epitaphe pour un beau-pere". Am găsit acesta carte rară, în ediţia originală, la biblioteca Institutului Kinsey al Universităţii Indiana[16], unde e înregistrată la subiectele „Prostituţie feminină, Franţa, secolul XIX" şi „Scatologie". Faptul că Mateiu îşi extrage *motto-ul* dintr-un autor virtual necunoscut în afara cercului restrîns al colecţionarilor de *erotica* nu e lipsit de semnificaţie. Pornografia rafinat-vulgară a lui Protat, în alexandrini de tragedie clasică, cu un lexic argotic-obscen şi pompos totodată, tipărită pe hîrtie scumpă şi accesibilă doar *connaisseur-ilox,* spre deosebire de pornografia de masă contemporană, ultra-comercială, e sugerată esoteric pentru cititorul iniţiat. Astfel de esoterisme au stat de la început la baza cultului matein şi a „clubului" pontificat de Ion Barbu, şi e de mirare că nici unul dintre erudiţii comentatori ai „slovei mateine" n-a izbutit pînă cum să-l identifice pe Louis Protat. Cine era acesta?

Din prefaţa volumului, aflăm că era de profesie jurist şi că ajunsese „avoue â Cour imperiale de Paris", funcţie solemnă, lăsînd în urmă indecentele *„Gaitees.de* jeunesse". Circulînd multă vreme doar în copii manuscrise, capodopera lui, *Serrefesse,* datează din 1843 cînd, la Odeon, se reprezenta cu mare succes tragedia neoclasică *Lucrece* de Francois Ponsard, inspirată din istoria romană a lui Titus Livius, şi anume din episodul violului Lucreţiei de către Sextus Tarquinius, urmat de sinuciderea femeii dezonorate şi de căderea de la putere şi expulzarea famil'[el]

Ţarquinilor. Protat face o parodie scatologică a tragediei, păstrînd formatul în cinci acte, cu unităţile clasice, dar contrapunînd lumii aristocratice romane, printr-o răsturnare carnavalescă (ar zice Bahtin), lumea vidanjorilor şi a bordelurilor romane. Serrefesse (Lucrece), nevasta fidelă a maestrului-vidanjor Couillardin (Collatinus), este violată de proxenetul pincecul (Tarquinius) şi, spre a o răzbuna, Cruche porunceşte în final prostituatelor supuse pînă atunci lui Pincecul să-l castreze şi-i ia locul de şef *maquereau,* loc pe care-l merita din plin, printre altele, pentru dimensiunile superlative şi spledoarea organului său masculin. N-are rost să intru în detaliile scabroase, care sunt tot mai enorme, într-un crescendo susţinut pînă la sfîrşit (cînd indicaţiile de scenă se extind aproape dadaist la sală şi la spectatori, îndemnaţi să se masturbeze: „Le rideau tombe, pendant que tous les spectateurs se branlent et dechargent dans la poche de leurs voisines"). *Motto-ul* lui Mateiu Caragiale e luat din actul I, scena 2, din monologul lui Pincecul care povesteşte cum a chefuit cu Couillardin, Cruche şi alţi trei vidanjori *„au tapis franc"* şi cum, beţi fiind, s-au dus să verifice dacă nevestele lor le erau credincioase ; dar nici una nu era, în afară de Serrefesse, căreia Pincecul însuşi îi pusese gînd rău. Iată începutul acestui monolog:

Voici la chose!

Tous six au tapis franc nous etions reunis [sublinierea mea], *Chei le pere Vidur, ogre de mes amis, Zig qui ne mange pas ses pratiques sur l 'orgue; Nous etions venus lâ nous refaire de sorgue, Deux croutons de lartif, avec un arlequin Des plus couettes, faisant le menu du festin. L'avaloir travaillait, onjouait des fourchettes, Surtout on pitanchait: plus de douze cholettes D 'un petit tortu blanc des plus delicieux Etaient vides deja; nous bumes alors deux Ou trois Htres d 'eau d 'af, et, quoiqu 'ils l 'aient tous bonne Tout cela leur tapait bougrement la sorbonne*[17].

Motto-ului la capitolul întîi îi corespunde simetric cel la ultimul capitol, al patrulea, „Asfinţitul crailor", extras dintr-un text al lui Charles Monselet. Autor fantezist, romancier abundent şi critic anecdotic, discipol gurmand [a'] lui Brillat-Savarin şi ocazional autor licenţios în spiritul libertin al veacului al XVIII-lea (între altele, biograf al lui Restif de La Bretonne), Jurnalist şi poet, Charles Monselet e astăzi un scriitor aproape complet [u]itat. Atît de uitat încît numele lui, corect ortografiat de Perpessicius în

1936, devine Montselet, cu un „t" de prisos, la Barbu Cioculescu, în transcripţia *motto-ului* atît în ediţia critică din 1994, cît şi în cea din 2001 (e vorba desigur de greşeli de tipar, care ar fi sărit în ochi în cazul unui scriitor mai cunoscut; să notăm că, în aparatul critic, numele lui Monselet apare cînd în forma corectă, cînd cu „t"-ul de prisos).
Ce-l apropie pe Monselet de Protat, în afară de preţioasa lor obscuritate de azi (preţioasă pentru mateini, desigur), e că şi Monselet a publicat unele texte interzise de cenzură şi tipărite în ediţii rarisime - 140 de exemplare pe hîrtie de mare lux, ca în cazul antologiei *Le Parnasse satyrique du dix-neuvieme siecle* din 1864, culegere de poeme „piquants etgaillards de MM. Beranger, V. Hugo, E. Deschamps, A. Bărbier, A. de Musset, Barthelemy, *Protat,* de Banville, Baudelaire, *Monselet"* etc, etc. (sublinierile mele), tipărită, suntem anunţaţi, *„Â l'enseigne des sept peches capitaux"* (scrise pe pagina de gardă în latină : *„Pigritia. Invidia. Avaritia. Superbia. Furor. Luxuria. Gula").*
Dar licenţiozităţile mai ales aluzive ale lui Monselet nu se compară cu pornografia groasă, argotică, enormă a lui Protat. Citatul matein din Monselet, *„Vous penetrerez dans Ies familles..."* etc, provine din culegerea din 1854, reeditată de mai multe ori după aceea, de foiletoane hebdomadare scrise pentru *Le Figaro,* sub titlul *Monsieur de Cupidon* (sursa citatului a fost identificată de distinsul matein Radu Albala cu prilejul centenarului Mateiu I. Caragiale, în *Luceafărul* din 2 martie 1985). Fără a fi numit, Monselet e şi sursa epigrafului la *Remember,* „Ceci est un fait-divers atroce", citat fără îndoială din memorie - pentru citatul exact şi referinţa la *Monsieur de Cupidon,* vezi notele explicative ale lui Barbu Cioculescu la *Opere, ed. cit.,* p. 785[18].
Ispitit, în spiritul (re)lecturii, de „biblioteca din text", de scotocirea ei mai sîrguincioasă, am citit *Monsieur de Cupidon* într-o ediţie din 1873 (Michel Levy Freres, Editeurs, Paris). E un roman a cărui acţiune e întreruptă de povestiri, „ca în *Gil Blas* şi *O mie şi una de nopţi",* anunţă autorul într-un „Avant-propos" fantezist, în care evocă un unchi fictiv recent decedat, teolog excentric şi teoretician al metempsihozei, din ale cărui studii manuscrise s-ar fi inspirat pentru *Monsieur de Cupidon.* Tehnica e potrivită pentru o compoziţie foiletonistică, făcută mai mult din întreruperi şi paranteze, pentru care acţiunea principală e un simplu pretext. Cititorul e confruntat cu o succesiune de poveşti, anecdote şi digresiuni care se leagă printr-un personaj, aici eternul Cupidon însuşi, întrupat într-un domn subţiratic şi elegant din secolul al XlX-lea, care povesteşte (bunăoară istoria despre „La belle epiciere", care se petrece în secolul al XVII-lea) sau ascultă istorii galante şi picante. în final, părăsind Parisul pentru a se întoarce la viaţa simplă, pastorală, încearcă să seducă
o tînără ţărancă într-o şură cu fin şi, fiind surprins şi ameninţat de iubitul acesteia, Domnul Cupidon îşi aminteşte că e zeu şi-şi ia zborul spre cer printr-o lucarnă.
Cartea e lipsită de orice prospeţime, timpul a uscat-o fără milă. Pe vremea lui Mateiu, probabil că mai avea un anumit farmec desuet, cu sugestii de frivolitate ridată, ca faţa unei curtezane bătrîne. Pasajul din *motto* e luat dintr-un dialog între un romancier, Isidore Mongeard, în criză de imaginaţie, şi editorul său, nevoit să publice ceva cît mai repede ca să nu dea faliment (Mongeard îi datorează un nou roman pe care nu-l poate scrie). Ca să-l ajute, editorul i-l pune la dispoziţie pe nepotul său, Berdriquet, ca pe un model de june-prim care ar putea să-i stimuleze imaginaţia. Autorul e gata să intre, împreună cu viitorul său erou galant, în orice situaţie inedită, e gata să ia note, e cît se poate de excitat, dar nepotul pare blazat, plictist, fără chef. La un moment dat, Mongeard propune o ieşire din Paris : „ *Vous penetrerez dans Ies familles; nous peindrons des interieurs domestiques, nous ferons du drame bourgeois, des grandes etpetites breteches"* (p. 144). Dar protagoniştii nu părăsesc Parisul şi în cele ce urmează autorul cade victimă unei farse usturătoare pusă la cale de Berdriquet: anume, crezînd că-i va putea fura o amantă misterioasă, autorul se duce la o întîlnire nocturnă în locul lui Berdriquet pentru a se trezi faţă în faţă cu... propria sa nevastă! E motivul clasic al înşelătorului înşelat. Iată un roman pe care autorul nu-l va scrie niciodată, comentează nepotul editorului.
Epigraful matein sugerează „pătrunderea în familii" - la insistenţele lui Pirgu, în cea a adevăraţilor Arnoteni[19]. „Vom face dramă burgheză" trebuie luat, cred, în sensul de seducţie (în centrul aşa-numitei drame burgheze stă de obicei seducţia de către un aristocrat libertin a unei tinere burgheze inocente, finalmente abandonată). Problema ridicată de sfîrşitul frazei („...des grandes et petites breteches") e complicată. Traducerea prin „mari şi mici creneluri de observaţie" propusă de Barbu Cioculescu e literal corectă, dar greu de integrat logic după referinţa la drama burgheză. *Tresor de la*

langue francaise, subintitulat *Dictionnaire de la langue du XLX-e etdu XX-e siecles* (CNRS, Paris), un adevărat monument lexicografic în multe volume, indică pentru *„breteche"* două sensuri specializate, primul timiţînd la arhitectura medievală (fortificaţie, crenel, meterez), al doilea trimiţînd la heraldică (la plural: serie de creneluri pe o bandă sau pe marginea unui blazon). Speculînd, aş spune ca la Monselet (şi deci şi la Mateiu) e vorba de un sens figurat, cu implicaţii amoroase (limbajul erotic folosind metafore nu o dată militare: [a] cuceri, a face o cucerire, a rezista, a ceda). „Ne vom înscrie pe blazon

340
A CITI, A RECITI
mari şi mici cuceriri" ? E o ipoteză deschisă pe care o (re)lectură viitoare (nu a mea) ar putea-o lua în considerare.
Aş mai adăuga cîteva cuvinte despre fecundul Monselet care, spune Jules Claretie, *de l'Academie frangaise,* în prefaţa la monografia *Charles Monselet: sa vie, son oeuvre* scrisă de Andre Monselet, fiul său (Paris: E. Testard, 1892, ediţie de lux în 650 de exemplare, dintre care 1 la 25 pe *„papier Japon imperial"[20]),* fusese un om de litere tipic pentru secolul al XVIII-lea care *„s'etait trompe de siecle",* adică se născuse într-al XlX-lea. Dar, adaugă Claretie, „ce Monselet du XVIII-e siecle etait (...) un balzacien du XlX-e", adică venise tînăr la Paris, cu dorinţa de a-l cuceri, ca un Rubempre sau un Rastignac, memorabilele personaje ale lui Balzac. Psihologia arivismului în perioada decadentă (1870-l900) o împărtăşea de altfel şi Mateiu Caragiale, avîndu-l drept model direct pe Felicien Champsaur din *L'Arriviste,* pe care-l citea cu totală identificare la vîrsta de 17 ani, în colegiu[21]. (O scurtă paranteză aici: Champsaur, autor decadent şi totodată popular la vremea lui - astăzi anost pînă aproape de ilizibilitate în ciuda stilului său „vioi" - debutase în 1882 cu un roman *â clefs, Dinah Samuel,* despre fascinanta actriţă Sarah Bernhardt, roman în care regăsim sub nume schimbate întreaga boemă Iiterar-artistică simbolisto-decadentisto-„hidropatică" a vremii[22]. Mai tîrziu, exprimase febra mobilităţii sociale a epocii sale, mai ales în *L'Arriviste,* o trilogie apărută în volume separate în ultimul deceniu al secolului al XlX-lea şi strînsă într-un singur volum în 1902.)
Monselet, arivist şi el, cum am văzut, aspira spre forme rafinate de hedonism. Era un *bon vivant* prin excelenţă, un gastrosof sensibil la poezia bucătăriei fine (ca-n *La cuisiniere poetique,* 1857; ca-n prefaţa la ediţia de lux a clasicei *Physiologie du gout* din 1880; ca-n *Le triple almanach du gourmand pour 1867* etc.); gusta, desigur, galanteriile secolului al XVIII-lea şi, interesant, îl atrăgeau figuranţii istoriei culturale şi tipurile de excentrici, ca în *Les oublies et Ies dedaignes : figures de la fin du XVIH-e siecle* (1857); de asemenea - pe lingă inevitabilii „mari" -îi aprecia şi pe minori, marginali, pe „micii autori" ai timpului său *(La lorgnette litteraire: Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps,* 1857). Citîndu-l pe Monselet, poet al bucatelor alese şi-al nobilelor vinuri franţuzeşti, *gourmet* de asemenea al marilor şi micilor excentricităţi, ca şi pe mai argotic-scatologicul Protat, Mateiu Caragiale ÎŞ[1] manifesta şi pe această cale poate propria sa înclinaţie pentru „mica istorie", pentru „micii maeştri", pentru siluetele „uitaţilor şi dispreţuiţilor", pentru autorii minori sau chiar minimali, dar cu laturile lo[f] picante, cu „părţile lor", cu rafinamentele lor pentru iniţiaţi.
ADDENDUM (2002)
341
Cu egală eleganţă aproape imperceptibil provocatoare procedează Mateiu şi cînd îşi alege epigrafele din clasici cunoscuţi, cum ar fi Diderot (pentru capitolul al doilea, „Cele trei hagialîcuri" : *„Cest une belle chose, mon ami, que les voyages")* sau La Fontaine (pentru capitolul al treilea, „Spovedanii" : *„...sage citoyen du vaste univers")*: numele autorilor sunt faimoase, dar sursele precise ale acestor citate, fără mare ■ 'oare aforistică şi fără „recognoscibilitate" imediată, par aproape imposibil de identificat (după ştiinţa mea, nici un comentator n-a făcut-o). Mica provocare rămîne deschisă. Iar dacă afirmaţia aparent banală despre frumuseţea călătoriilor e ilustrată de călătoria imaginară în spaţiu (iniţiată de Pantazi) şi de cea în timp (iniţiată de Paşadia, îndrăgostitul de trecut) din corpul capitolului, sensul mai subtil al citatului nu poate fi determinat în afara contextului în care apare la Diderot. Am o bănuială că ar proveni din romanul licenţios *Les bijoux indiscrets,* dar mi-a lipsit timpul ca să verific, aşa cum în logica ideală a (re)lecturii şi în situaţia de asemenea ideală a unei abundente temporale

infinte fără îndoială aş fi făcut. Enigma provenienţei exacte a citatului din La Fontaine s-a dovedit mai uşor de dezlegat. E vorba de un fragment de vers din epistola către Domnul de Saint-Evremond datată Paris, 18 decembrie 1687. Pentru a înţelege sensul acestei lungi epistole, în parte în versuri, în parte în proză, cîteva amănunte istorice sunt neapărat necesare.. Evident, Mateiu Caragiale, cunoscător profund al culturii clasice franceze, ştia foarte bine împrejurările în care fusese concepută scrisoarea, răspuns la o epistolă tot în versuri şi în proză trimisă lui La Fontaine, de la Londra, de către bătrînul marchiz de Saint-Evremond, care trăia de mulţi ani acolo, în exil, din cauza conflictului său cu Regele-Soare (marchizul fusese apropiat de proscrisul Fouquet). Cum La Fontaine, bătrîn şi el, se găsea într-o situaţie materială precară şi Saint-Evremond încerca să-l convingă să vină şi el la Londra, unde s-ar fi bucurat de protecţia sa şi a cercului său, în care strălucea Hortense Mancini, nepoata lui Mazarin şi egeria lui Saint-Evremond, ca şi de protecţia curţii lui Iacob al II-lea (ne aflăm în perioada restauraţiei .Stuarţilor), unde cultura franceză se bucura de o înaltă stimă. La Fontaine, în versuri pline de eleganţă (auto)ironică, se plînge de reumatismele care-l împiedică să întreprindă o călătorie pe care altfel ar face-o fără ezitare, cu atît mai mult cu cit împărtăşeşte filozofia neo-epicureică a lui Saint-Evremond. Acesta, discipol al lui Gassendi şi adversar al lui Descartes, propovăduia o morală hedonistă moderată şi senină (opusă atît cazuisticii catolico-iezuite, cît şi rigorismului jansenist de la Port-Royal; dar opusă, de asemenea, libertinismului ateu). într-un fel, Saint-Evremond era, în

secolul al XVII-lea, un om al „sutei a optsprezecea", adorată de Mateiu • era un neîndoielnic precursor al deismului îmbrăţişat mai tîrziu de un Voltaire, un partizan al reabilitării morale a plăcerii, eliberată de stigma păcatului cu care, în mai mare sau mai mică măsură, o asocia morala creştină. La Fontaine, atît prin ataşamentele sale ideologice (era şi el un discipol al lui Gassendi), cit şi prin cele literare (se recunoştea deschis în descendenţa lui „Maître Francois", adică Rabelais, acel Rabelais al utopicei Abbaye Theleme cu deviza ei *„Fay ce que voudras"),* era din toate punctele de vedere apropiat de gîndirea lui Saint-Evremond. Să examinăm acum versurile din care-şi extrage Mateiu succintul epigraf la capitolul al treilea din Crai, „Spovedanii" (aceste versuri sunt precedate de un paragraf în proză : „Revin la ceea ce spuneţi despre morala mea, şi-mi pare foarte bine că aveţi despre mine opinia pe care o aveţi. Nu sunt mai puţin decît dumneavoastră împotriva aerelor false de spirit pe care şi le dă un libertin. Oricine ar afecta astfel de aere, îl voi încununa cu laurii ridicolului"):

Rien ne m'engage â faire un livre;
Mais la raison m'oblige â vivre En *sage citoyen de ce vaste Univers* [sublinierea mea];
Citoyen qui, voyant un monde si divers,
Rend â son auteur Ies hommages
Que meritent de tels ouvrages. Ce devoir acquitte, Ies beaux vers, Ies doux sons,
II est vrai, sont peu necessaires:
Mais qui dira qu'ils soient contraires
A ces eternelles lecons ? On peut gouter la joie en diverses facons : Au sein de ses amis repandre miile choses, Et, recherchant de tout Ies effets et Ies causes, A table, au bord d'un bois, le long d'un clair ruisseau, Raisonner avec eux sur le bon, sur le beau...[23]

Motto-ul ia „Spovedanii" se referă, indirect, la narator, la starea de spirit în care se află acesta cînd primeşte confesiunile celor doi mari prieteni, pe care îi ascultă fără să-i judece, încercînd să-i înţeleagă (de unde poate impresia că el ar fi „pasiv"). Capitolul începe chiar în noaptea din care purcede povestea, cu confesiunea lui Pantazi la localul Durieu, „d *table"* (nu *„au tapis franc":* lipseşte Pirgu), într-un colţ liniştit, ferit al restaurantului, într-o atmosferă calmă. în mod direct, explicit, acest *motto* i se aplică lui Pantazi: „în piroleala lungilor vegheri, spovedania vieţii sale de *înţelept cetăţean al universului* [sublinierea mea] se depăna,
nesilită, întreagă. Dintr-însa se desluşea singura putinţă a tristeţii ce mă ciuda la el atît de mult: omul fusese prea fericit" (p. 119). Conştient de crima pe care o făcuse (crimă fără victime totuşi, sau cu victime anonime), Pantazi se crede răscumpărat prin „nobila întrebuinţare" pe care o dăduse averilor moştenite de la unchiul Iorgu:

Am convingerea că nobila întrebuinţare ce le-am dat a răscumpărat mai cu prisosinţă

decît ar fi făcut cea hotărîtă de unchiu, nelegiuirea cu care le dobîndise. în treizeci de ani de periple, am plutit mai mult poate decît laolaltă toţi corăbierii străbuni şi adesea i-am simţit bucurîndu-se întru mine care le-am purtat praporul cu lebăda săgetată pe mări de dînşii nici măcar bănuite, pe toate mările... (p. 117)
Saint-Evremond dovedea eficacitatea moralei sale neo-epicureice şi prin propria sa longevitate (după schimbul de scrisori cu La Fontaine, avea să mai trăiască, tot în dulcele său exil londonez, pînă în 1703, atingînd vîrsta de 87 de ani). Nu ştim cît de mult va mai trăi senin-melancolicul Pantazi, dar textul nu sugerează că va muri curînd. Oricum, el poate fi văzut (în ciuda faptului că bea zdravăn) ca aproximaţia mateină a acelui „sage citoyen du vaste univers", fie şi doar în sensul geografic al sintagmei, marea lui plăcere - o plăcere „înţeleaptă" din perspectiva neo-epicureică -fiind călătoriile. Calmul cu care primeşte vestea morţii Ilincăi poate fi interpretat şi ca o supunere la un decret al destinului asupra căruia nu are nici o putere ; refuzul de a merge la înmormîntare e desigur straniu, dar nu inexplicabil în ipoteza unui puternic instinct de autoprezervare, gata să sfideze convenţiile sociale în numele păstrării unui senin echilibru interior.
Acest instinct e tocmai ceea ce îi lipseşte contrariului său, Paşadia, care e în schimb dominat de un inconfundabil „instinct al morţii". Asta nu-l împiedică totuşi să-i dea sfaturi înţelepte naratorului, şi anume să-l prevină, în cursul spovedaniei sale, să se ferească de primejdiile mortale ale „imundei boeme" şi ale destrăbălării; boema nu e scuzabilă nici cînd duce la o carte. „Rien ne m'engage â faire un livre", spunea La Fontaine. Să admirăm lumea în diversitatea ei, să-i aducem omagii autorului ei (cum altfel decît trăind, desfătîndu-ne firesc de plăcerile fireşti ale vieţii?), să ne bucurăm şi de poezie şi de muzică, deşi acestea nu sunt necesare, căci „On peut gouter la joie de diverses facons". Nu-i în esenţă acesta sfatul pe care i-l dă Paşadia naratorului, sfat pe care în neîmpăcata sa ură de sine el însuşi nu-l poate urma? „Schiţele" despre lumea declasată, tarată, ratată pe care le-ar putea compune naratorul nu merită coborîrea în mlaştina viţiului: „...ar însemna (...) să plăteşti o marfă mult prea vilă afară din cale de scump". („Schiţele", să notăm, sunt o „marfă... vilă".)

Dar înţelepciunea lafontainiană, întrezărită în Pantazi (acel „alt eu-însumi"), nu se potriveşte cu disperarea cinică, autodestructivă, a lui Paşadia şi nici cu dispoziţia naratorului care nu se poate împiedica, din curiozitate şi mai ales din ambiţie literară, să exploreze infernul Arnotenilor - al familiilor, al marilor familii decăzute, al degenerescentei lor ineluctabile, în atmosfera pestilenţială de la porţile Orientului - numai şi numai pentru a face o carte. O Carte.
(Re)lectura nu e neapărat încărcată de preocupări erudite. Multe întrebări trec prin mintea reciti torului, fără ca acesta să încerce să răspundă la toate. Multe sunt lăsate în suspensie. Dar diferenţa e uriaşă între o întrebare pusă şi lăsată în suspensie şi o întrebare nepusă, adică neimaginată. Una din caracteristicile relecturii este tocmai acest vortex de interogaţii, adeseori privind chestiuni de importanţă aparent minimală sau de-a dreptul neglijabile, dar capabile să dezvăluie existenţa unor microsecrete textuale şi intertextuale care fac farmecul incitant al (re)lec-turii. După numeroase frecventări ale unui text de-a lungul anilor - cazul *Crailor,* în ce mă priveşte - problemele hermeneutice pe care le ridică se restrîng dar, în mod paradoxal, se şi înmulţesc, dînd procesului de (re)lectură o dimensiune de comentariu perpetuu, comentariu care înglobează şi cele mai importante comentarii mai vechi şi care totodată, în chipul cel mai natural, stimulează imaginaţia interogativă personală a recititorului. Am încercat aici să exemplific acest fenomen de (re)lectură repetată prin ani îndreptînd focarul atenţiei spre ceea ce aş numi „mărunţişuri paratextuale". Rezultatul nu se măsoară numai prin răspunsurile parţiale, uneori prea speculative şi imprecise, la întrebări punctuale. El se măsoară şi prin informaţiile şi impresiile culese din anumite excursii paratextuale - cum ar fi, în cazul de faţă, vizita pe care am făcut-o pentru prima oară în mai bine de un sfert de secol la biblioteca Institutului Kinsey şi revizitarea, după mai mulţi ani, a bibliotecii Lilly (mă abat rar pe acolo căci, în viaţa mea de cititor, rareori am nevoie să consult rarităţi bibliofile). Lectura prăfuitului *Monsieur de Cupidon* n-a fost nici ea fără agrementele ei. Pe un plan mai semnificativ, *motto-mi|e* din Protat şi Monselet, cu

aluzivitatea lor obscenă sau doar jucăuş-erotică, mi-au reamintit de modul ambiguu, adeseori oblic în care e prezentat - uneori aproape în treacăt şi fără insistenţă - infernul sexual din lumea *Crailor-Motto-ul* din La Fontaine, care mi-a prilejuit mai multe încîntătoare plimbări textuale prin lumea atît de proaspătă a marelui clasic (plimbări care mi-au adus în minte fericita formulă a lui Ezra Pound despre „irepre-sibila prospeţime" a clasicilor), reprezintă momentul unui echilibru delicat, senin, ideal, care poate fi doar întrezărit fugitiv din universul împîclit şi repulsiv în care evoluează craii.

Sexualitatea în Craii de Curtea-Veche

Bucureştiul lui Mateiu Caragiale este un loc de pierzanie şi, dacă-l concepem ca pe un infern dantesc-balzacian, cercul său cel mai adînc e fără îndoială tripoul/bordelul sinistru al adevăraţilor Arnoteni. Printre jucători şi prostituate, patronaţi simbolic de aristocratul degenerat, „timpitul" Maiorică (care-l smintea pe Paşadia „cu genealogia Arnotenilor, calpă mai sus de Brâncoveanu" - p. 144; dar care-şi dezvăluia, cu vîrsta, ereditatea nedeclarată de corcitură ţigănească: „îl priveam... înălţîndu-şi... scăfuiia scofîlcită şi smochinită de ţigan bătrîn,... căutîndu-i zadarnic vreo urmă de asemănare cu ofiţeraşul încîrlionţat dintr-o fotografie îngălbenită de pe măsuţă..." - p. 135) şi de soţia sa, coana Elvira („...care-şi plimba voioasă printre mosafiri maldărul de carne fleşcăită, legănîndu-şi sînii căzuţi şi coapsele dolofane" - p. 136), în acea ambianţă disolută şi promiscuă, naratorul descoperă o „fiinţă ciudată (...) cu toată vîrsta-i fragedă" : „O fetiţă care îmi reamintea de vrejurile spelbe şi lungi de ţelină crescute în nisip la întuneric, o fetiţă mută... întrebîndu-l pe Pirgu ce era cu ea, mi-a spus că în felul lui Lot pesemne, Maiorică o făcuse cu una din fete la beţie" (p. 145). îndoindu-se că această mută fără nume ar fi produsul unui incest patern, naratorul crede totuşi că aceasta ar putea fi fiica uneia din fete (Tita desigur, căci Mima nu putea să aibă copii), de vreme ce îi dase şi lui „în gînd că era cu putinţă să se fi aflat sub acelaşi acoperiş strănepoata şi străbunica" (p. 145).

Străbunica fetiţei mute, bătrîna nebună care lătra în patru labe în nopţile cu lună, era nimeni alta decît celebra Sultana Negoianu, mama lui Maiorică, întreţinută în Moldova de către prinţesa Cânta, fiica ei din altă căsătorie, dar trimisă (cu bani) din timp în timp şi la Bucureşti, la fiul ei, care se bucura mai mult de bani decît de prezenţa ei. Sultana, înţelegem din text, fusese un caz extrem de nimfomanie. După ce-şi părăsise cei doi soţi succesivi, „trăise. Tot atît de darnică de trupul ei cît de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, Şi tot încă nesătulă şi-l spurcase pînă şi cu dulăii" (p. 141). înnebunise în toamna lui 1857, cînd „fusese găsită rătăcind despletită şi despoiată la Herăstrău pe malul lacului". Gîndul la destinul Sultanei îl face pe narator [s]să exclame, cu recunoştinţă faţă de Pirgu : „A ! da, eram silit să recunosc: [s]Punîndu-mi că dacă voiam subiect de roman să fi mers la adevăraţii Arnoteni, Pirgu nu mă amăgise" (p. 141).

Nepoatele Sultanei, adică fetele lui Maiorică şi ale Elvirei, Tita cea «tembelă şi toantă" şi Mima cea „dezgheţată şi vioaie", nu aveau în

comun, „în afară de destrăbălare, de minciuni şi de răutate (...), decît murdăria - ah! Era greu de închipuit şi mai greu de spus în ce hal erau" (p. 138). în ciuda firii ei posace, în ciuda faptului că „de sălcie ce era ajunsese să fie ocolită şi unii jucători se plîngeau de faptul că le face ursuzlîc", alţi clienţi ai Arnotenilor erau totuşi atraşi de Tita, căreia „nu i se întîmpla să zică vreunui muşteriu «nu» ! " şi care-şi „da poalele peste cap numai la întuneric". Mima, cu temperamentul ei total diferit, atrăgătoare şi totodată agresivă sexual, începuse de la 15 ani, la Galaţi, sucind capul „a doi tineri, nişte guguştiuci amîndoi" (p. 136), care furaseră pentru ea, unul sfîrşind prin a se sinucide, celălalt prin a înfunda puşcăria. Mai tîrziu, „i-era destul să vază un bărbat ca să necheze şi să-i sară de gît" (p. 137), deşi ştia că acesta „dacă era om întreg n-avea de ce să se apropie de ea şi a doua oară". Căci Mima (află naratorul de la Masinca Drângeanu) „avea un oarecare cusur de croială din născare" care „înlătura la dînsa putinţa împreunării sănătoase şi depline" (p. 137) şi de aceea, deşi îi plăceau şi bărbaţii, avea o „pătimaşă aplecare la legături împotriva firei" *(„împotriva' firei"* era, în epocă, expresia codată pentru homosexualitate), adică legături lesbiene, de dragul cărora ea, zgîrcită din fire, era

dispusă să cheltuiască fără reţinere. în fapt, Mima, cu meteahna ei (despre care cititorul e liber să speculeze), e bisexuală, ca şi Raşelica Nachmansohn, cu care, aflăm, Mima „tocase (...) într-o lună, patru mii de lei, bani şterpeliţi de la unul Haralambescu care adormise la ea beat" (pp. 137-l38). (E vorba, desigur, de acelaşi Haralambescu al cărui cîine Pirgu îl ducea în lesă la Tinculina Gaiduri în ipostaza sa de „codoş de dini" ; şi avem voie să bănuim că, în ipostaza sa de codoş propriu-zis, tot Pirgu îl adusese pe Haralambescu beat în patul Mimei. Acelaşi Haralambescu e cel care îi spune naratorului, cînd acesta îl caută pe Pirgu spre a-i cere să se îngrijească de înmormîntarea Ilincăi, că „îl văzuse în ajun, seara, la Moşi, beat ca un porc, cu o desculţă borţoasă în luna a noua" - p. 158.) Echivalente bucureştene al curtezanelor balzaciene, Mima, am putea spune, se prostituează cu bărbaţi (întregi sau neîntregi - dar cine e întreg în *Craii de Curtea-Vechel)* pentru a angaja prostituate lesbiene, în vreme ce Raşelica se prostituează (chiar şi cînd se căsătoreşte) cu ambele sexe.
Cel care intermediază între sexualităţi, mijlocitorul, proxenetul prin excelenţă este desigur Pirgu, personajul pe care-l salvează de *kitsch,* de acel *kitsch* la care nu sunt imuni cei trei crai de la porţile Orientului, cum am văzut, tocmai vulgaritatea lui cinică, neruşinarea lui, vorbirea lui plină de măscări pînă la neverosimil, rolul lui de bufon, dar şi de *trickster,* de *trickster* sexual, pentru a fi mai precis. în acesta ultimă ipostază, el îş.[1] bate bunăoară joc de Maiorică, procurîndu-i o fată mare care-l îmbolnăveşte (probabil) de blenoragie (naratorul, mai intuitiv, refuzase un codoşlîc similar):
...nu ne mai vorbea decît de Maiorică, îl admira; nici nu ne închipuiam noi ce crai era: scosese din minţi o fetişcană numai de cincisprezece ani, o bombonică - fată mare - şi-l îndemna pe Pantazi care apleca ochii şi schimba feţe-feţe să nu se lase mai pe jos, că doar nu-l iertase Dumnezeu ca pe Paşadia. Curînd Maiorică avu de ispăşit usturător acea lesnicioasă cucerire şi tot Gore care i-o rostuise pe de-a-ntregul îl încredinţa îngrijirilor doctorului Nicu (p. 154).
Pantazi, îndemnat să emuleze cu Maiorică, e de fapt personajul cu sexualitatea cea mai misterioasă din roman. Iubitor de ţigani, posesor al limbii ţigăneşti, el îşi făcuse debutul sexual cu o ţigancă tînără, la moşie. Bizara lui dragoste platonică pentru Wanda, care se curvăsărea pe toate drumurile fără ca el să-şi dea seama (trebuise să fie avertizat spre a descoperi înşelăciunea în chiar ajunul căsătoriei), supravieţuieşte de-a lungul anilor, spre a se fixa asupra acelei flori albe, neprihănite, care este Ilinca în sordidul infern sexual din casa Arnotenilor. Dar Ilinca e iubită doar ca un „fetiş" pentru că seamănă cu Wanda şi dragostea lui Pantazi pentru ea este atît de eterică şi de rece (deşi tot pentru ea fusese gata să-şi rişte viaţa într-un duel cu Paşadia), încît moartea ei îl lasă cu totul indiferent. Din text nu reiese că el ar avea, pe timpul acţiunii romanului, vreo legătură sau înclinaţie erotică. Doar în spovedania lui, cînd se referă la perioada de disperare şi risipă a averii de după Wanda, Pantazi menţionează anul de la Cişmeaua-Roşie în care i se făceau toate voile, desigur cu mare cheltuială: „...era de ajuns să spun peste zi că-mi place o femeie, ca seara s-o găsesc la mine în aşternut. Erau bărbaţi cari mi-aduceau nevestele şi fraţi surorile. Dar mă ţinea tare scump" (pp. 112-l13). După aceea, mărturiseşte el, în femeile din viaţa lui iubise numai vreo asemănare cu Wanda: „Iată pentru ce deunăzi i-am dat dreptate lui Paşadia, cînd spunea că în amor nu vede decît fetişism. Da, fetişism, fetişism..." (p. 112). Repetat de trei ori, sensul în care e folosit acest cuvînt nu e foarte clar: ce e clar e numai că are o valoare demistificatoare. Sau se referă el - indirect, aluziv - la posibilitatea bănuită la un moment dat de narator că Pantazi făcea dragoste nu cu femei reale, ci cu una din acele păpuşi de cauciuc folosite de marinari în lungile lor călătorii ? Cf. : „.. .în nouă luni de cînd, împrietenindu-ne, trăisem aşa de aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nici o legătură, vreun capriciu cît de trecător - aşa că venind odată vorba despre acele păpuşi ce, zice-se, ar ţine loc corăbierilor

de neveste în îndelungatele călătorii, cum mă asigurase că această scîrboasă rătăcire nu era un basm: se găseau gata sau se făceau pe porunceală; cu asemănarea voită, cele lucrate în Olanda, scumpe, tinzînd la plăsmuirea desăvîrşită a făpturii fireşti, fără voie mă gîndisem că şi dînsul ascundea poate, în vreunul din încăpătoarele cufere îngrămădite în odaia-i de culcare, una care să fi întruchipat leită pe necredincioasa şi

neuitata sa Wanda" (p. 142-l43). în acest caz, termenul de fetişism ar fi potrivit. Bătrînul Paşadia fusese un bărbat viril (parvenise printr-o femeie), dar în lunga perioadă anterioară, cînd se zbătuse „în vid pentru neant" şi cînd se supusese la „privaţii şi umilinţe" (p. 125), rezistase „geniului rău care, din întîia mea tinereţe, venea întotdeauna să mă ispitească în faptul serii" (p. 126). După ce renunţase scîrbit la succesul social, socotise şi „că era de prisos să mai alung[e] geniul rău", adică pornirile sale sexuale. De unde şi nevoia de Pirgu. Dar, îmbătrînind, libidoul lui Paşadia scăzuse, ceea ce cititorul află indirect, mai ales din vorbele lui Pirgu. încă din primul capitol, cînd Raşelica părăseşte birtul întovărăşită de Mişu, care urma să moară curînd, Pirgu îi propune să-i facă vorba cu ea - „intră chiar în vederile mele" (p. 67) - deşi sau tocmai pentru că îl ştie „pe drojdii", avînd nevoie de afrodiziace ca „miambalul" sau „lemnul dulce" şi „magiunul" (în sensul turcesc, de pastă cu opiu, mac şi sabur, vag halucinogenă şi excitantă). Cu excepţia purei Ilinca, pe care vrea s-o cumpere, şi a suprasexualei Raşelica, care-l va ucide într-un act *defellatio,* fiecare în felul ei frumoasă, femeile pe care i le aduce Pirgu sunt, cum am mai văzut, „numai otrăvuri, rable de pripas, trezitură şi răsuflătură" (p. 91). Ce satisfacţii fizice puteau procura astfel de relaţii? Nu intra într-o astfel de preferinţă o anume înclinare spre masochism ? Nu e, în alt fel, fascinaţia sumbră pe care o exercită asupra lui Paşadia superba Raşelica (vrednică descendentă a Iuditei) tot o expresie a masochismului, o dorinţă de moarte care se şi împlineşte, o năzuinţă de a pieri extatic într-un spasm erotic ? Despre alte afinităţi între Paşadia şi anume fantasme ale lui Sacher-Masoch (iconografia martirologică creştină considerată din unghi sexual) am mai vorbit şi n-are rost să mai insist asupra lor.

Despre sexualitatea celui de-al treilea crai din visul apoteotic final» naratorul însuşi, nu aflăm nimic direct din povestea lui, în care el iS[1] rezervă rolul aparent de cronicar. Dar dacă se acceptă interpretarea alegorică pe care am propus-o, în el se intersectează secret/discret imp[u]'" şurile celor trei „P" şi într-un fel curios poate şi ale celui de-al patrulea „P" din roman (sau al cincilea, dacă o punem la socoteală şi pe Pena)» diplomatul Poponel, podoabă a Ministerului de Externe. înclinaţiile priap[lC] şi masochiste ale lui Paşadia, chiar şi în faza declinantă în care se cer

^

stimulate artificial, ca şi cele platonic-fetişiste ale lui Pantazi, în ciuda particularităţilor singularizante pe care am încercat să le detaliez, fac parte în chip normal din imaginarul sexual masculin şi postularea lor în psihia naratorului n-ar avea, în principiu, nimic excepţional. Mai interesantă e relaţia acestuia cu Pirgu şi cu Poponel.

Dintre toate personajele feminine din roman, naratorul arată o anume slăbiciune doar pentru două: Mima („...ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi..." - p. 147) şi, mai ales, Masinca Drângeanu, „sufletul maichii", o femeie în vîrstă, dar plină de viaţă şi de „vino-încoace". Despre Masinca, care-l iniţiază în tainele de familie ale Arnotenilor şi a cărei figură reapare memorabil şi în *Sub pecetea tainei,* naratorul scrie, după ce îi spune, mai în glumă, mai în serios, că ar fi fost capabil de orice nelegiuire în afară de aceea de a nu o iubi (în replică la acuzaţia jucăuş--răsfăţată a acesteia : „Nu mă mai iubeşti..."):

Şi nu era din parte-mi o măgulire deşartă; s-ar fi putut oare să nu te înnebuneşti după ea ? - şi nu de frumoasă ce rămăsese în pofida vîrstei pe care o înşela după cum îşi înşelase cei doi bărbaţi cu cununie şi nu mai ştiu cîţi fără, dar pentru că avea un „vino-încoace" căruia nu era chip să te împotriveşti... (p. 134).

Ghicim aici o anume înclinare gerontofilă pentru o femeie experimentată sexual şi cu suficiente înlesniri pentru a atrage un *gigolo* tînăr. Pirgu însuşi intuieşte bine natura sexuală a farmecului Masincăi, aşa cum îl resimţise naratorul, şi-l îndeamnă să dea curs atracţiei sale într-o extraordinară bufonerie verbală, vulgară şi violentă şi memorabilă ca un scurt poem în proză construit pe o metaforică de bestiar sexual, în centrul căreia se află peştele, cu marea sa încărcătură libidinală :

La mai mare, solzoşia ta, se închină cu temenele, al nostru eşti. Umbli să-ţi laşi lapţii cu folos. Bre, cum te mai înfigeai în undiţă la Masinca, o luaşi pe coarda razachie, cu sacîz dulce, uşor. Ce pramatie : faci pe cocoşu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învăţat multe; eşti junic; ca să le fii pe plac maimuţelor trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu tîrnosi mangalul că te usuci; de ţi-a mirosit a pagubă, împinge măgarul mai departe; ştii vorba: malac să fie, că broaşte... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbeceşte, ca pînă la iarnă să te văz crap îmblănit (p. 141).

„Vorbirea lui Pirgu este (...) o construcţie artistică a lui Mateiu, [re]alizată prin

aglomerarea intenţionată de zicale scabroase, revelatoare Pentru duhul mahalalei bucureştene", scrie Ovidiu Cotruş în legătură cu Pasajul citat, şi adaugă: „Elaborare bine chibzuită, limbajul lui Pirgu,

păstrînd toate atributele oralităţii, este aproape ireal. Vorbirea lui Paşadia era solemnă, a lui Pantazi lirică, a lui Pirgu este grotescă" *(op. cit* pp. 305-306). Comentariul este cît se poate de apropriat, de pertinent, de exact estetic, cum ne-am fi aşteptat din partea celui mai *atent* lector de pînă acum al operei lui Mateiu Caragiale. El nu-şi pune însă întrebările pe care se întîmplă să mi le pun eu, din perspectiva unei (re)lecturi la fel de *atente,* dar şi poate mai deliberat naive, sau mai bine zis fals naive, căci naivă în sensul propriu nu poate fi decît prima lectură. E adevărat că limbajul lui Pirgu e ireal (ba chiar are o tentă suprareală), dar nu e lipsit de o logică internă. Pornesc de la întrebarea: „Ce vrea să zică «crap îmblănit» ? " E vorba aici de o „zicală scabroasă" ? Intenţionalitatea obscenă există, desigur, aici ca şi în întregul pasaj, dar elementul de „zicală" lipseşte. Sau sunt eu ignorant? Oricum, expresia mi se pare o creaţie a lui Pirgu, adică a lui Mateiu : „Ia-o înainte, oblu, berbeceşte, ca pînă la iarnă să te văz crap îmblănit." Cum să descurc acesta încîlceală de metafore, care încheie şi mai complicata încîlceală de metafore a întregului pasaj ? Vorbele lui Pirgu sunt spuse primăvara (vezi subcapitolul despre „Cronologia internă") şi sensul frazei ar putea fi tradus, în limbaj plat, cam aşa: „Ţine-o aşa, tot înainte, trăieşte cu curva de Masinca, şi pînă la iarnă vei fi un peşte prosper (în bordelul Arnotenilor), cu palton de blană (de berbec ?)". Asta ar închide cercul de sugestii deschis prin urarea de la începutul pasajului: „La mai mare, solzoşia ta", rostit cu temenele şi urmat de „al nostru eşti", adică „ai intrat, iată, în rîndul nostru de peşti de bordel, te-ai dat pe brazdă". Lapţii, undiţa sunt dezvoltări ale metaforei ihtiologice, celelalte animale simbolizînd sexualitatea masculină (cocoşul, cotoiul, porcul cu şorici gros, măgarul, malacul, berbecul) sau pe cea feminină (broasca, maimuţa). Pasajul e citabil (adică poetic: poezia fiind citabilitate) şi rizibil-ironic, la modul enorm, baroc, ca într-un Quevedo balcanic.

Rămîne să spun cîteva cuvinte despre al patrulea (sau al cincilea, socotind-o şi pe Pena) „P", adică despre Poponel, pe care naratorul îl prezintă aparent în termenii cei mai duri, dar de fapt cu o ambiguitate care dă portretului complexitate şi nuanţă. împreună cu Aubrey de Vere din *Remember,* Poponel introduce, în puţinele paragrafe în care e descris, problematica homosexualităţii masculine în literatura română, după cum prin Mima în relaţie cu Raşelica o introduce pe cea a homosexualităţi* feminine, pe urmele proiectului balzacian, reluat şi aprofundat de Proust, deşi redus, în cazul lui Matei, la dimensiuni miniaturale. Poponel c, îndrăznesc să spun, un baron de Charlus văzut printr-un ochean inversat-în ciuda frazei condamnatoare, adeseori citată, *frază-paravan,* aş zice, >[D] care naratorul dă glas atitudinii homofobe tipice unei societăţi domin[at]f de o mentalitate patriarhală primitivă, ca o concesie care-şi accentueaz
statutul de simplă concesie tactică prin caracterul ei hiperbolic („Mai jiiult nu voi stărui asupră-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi şi în mocirlă şi, la această îndeletnicire nu mi-aş pîngări numai pana, dar aş spurca mocirla, chiar şi puroiul"), naratorul însuşi este de altă părere, pe care o exprimă fără întîrziere : „Şi totuşi nu a lui era vina : aşa era de la Dumnezeu" (p. 92). în relaţie cu Poponel, textul sugerează cititorului lectura printre rînduri, lectură care poate explica simpatia paraestetică (dar în care esteticul joacă totuşi un rol crucial) de care s-a bucurat Mateiu Caragiale printre intelectualii români *gay,* de la Petru Comarnescu la George Tomaziu şi la Ion Negoiţescu. Poponel era tînăr, mai tînăr ca Pirgu, care-l „aducea de subţioară" la mesele crailor, poate de vîrsta naratorului, care de altfel se şi împrieteneşte cu el (după cum aflăm din replica lui Paşadia, care-l ceartă pe narator: „...sari să-i iei apărarea cu aceeaşi naivitate cu care ai alergat astă-seară la mine pentru Pirgu" - p. 125; sau din replica de mai tîrziu a lui Pirgu, cînd îi reproşează naratorului că nu cunoaşte viaţa, că n-ar putea să descrie decît „pe Paşa, pe mine, pe Panta ; cu altcineva nu ştiu să ai de a face ;.. .a ! da, Poponel, amicul" - p. 130), cum se împrieteneşte şi cu Mima după terminarea acţiunii relatate în roman (despre Mima : „... să fi fost prieteni atunci ca pe urmă, i-aş fi spus neted..." - p. 146). Merită remarcat că, dintre crai, cel care are cele mai puţine prejudecăţi în legătură cu homosexualitatea e Pirgu. El îl înfruntă pe Paşadia :

- Pînă cînd (...), cu asemenea prejudecăţi trezite, pînă cînd? De ce atîta prigoană ? Nu cumva ai pofti să-ţi facă dumitale curte ? Nu ? - atunci ce-ai cu el?(...) Dumitale îţi cere cineva socoteală că umbli după marcoave, după şteoalfe? - el de ce să nu umble după juni, după *craii* [Sublinierea mea; e o folosire care îmbogăţeşte paleta semantică a cuvîntului „crai" cu o nuanţă neaşteptată.] (p. 92).
Pirgu are, în materie de stiluri de viaţă şi de orientări sexuale, cum am mai arătat, o toleranţă cu totul modernă, deşi pornită din cinism şi nu din înţelegere. Naratorul e şi el pînă la urmă tolerant, în ciuda cîtorva proteste desuet-moralistice, fiind silit de însăşi postura sa de cronicar la o anume imparţialitate. Dar nu numai în această calitate, ci şi ca personaj activ, ca acela care creează în realitatea textuală-ficţională situaţiile pe care le descrie, naratorul are o superioară înţelegere melancolică pentru celelalte Personaje care, la urma urmelor, nu sunt decît expresii parţiale, dar implementare, ale reveriilor unui eu complicat şi adesea contradictoriu -ª'e Majestăţii Sale Eul unuia din cei mai mari şi *stricţi* scriitori români. *Stricţi* în sensul versului lui Ion Barbu: „Slava netedă şi rară, stricta 8l°rie, o ţii".

352
A CITI, A RECITI
ADDENDUM (2002)
353

în loc de concluzii: un Aleph balcanic

E posibil ca numeroşii critici (peste o sută) care au participat la ancheta *Observatorului cultural* despre romanul românesc din secolul XX să fi plasat *Craii de Curtea-Veche* pe locul întîi - rezultat cu totul neaşteptat - pentru că este romanul cel mai *recitibil* din literatura română. Ceea ce nu înseamnă neapărat şi cel mai lizibil. La prima lectură, capodopera lui Mateiu Caragiale prezintă dificultăţi vizibile (lexicul arhaizant, cu coloratura lui balcanică, turco-greco-slavă, cu etimologiile lui complicate, cu aluziile şi trimiterile istorice şi culturale), dar mai ales invizibile. Acestea din urmă derivă din extraordinara densitate a prozei mateine, din aglomerarea într-un spaţiu restrîns, aş zice chiar minimal (în sensul caracterizării anglo-americane a modernismului artistic prin formula *„less is more*", adică, traducînd liber, „cît mai mult în cît mai puţin"), a unui mare număr de istorii, de micronaraţiuni care ar fi putut da loc, tratate într-o proză romanescă „normală", la vaste desfăşurări epice, poate la un întreg ciclu romanesc. Cîte un paragraf ar putea fi dezvoltat într-o povestire independentă de mai mari proporţii. Aş da drept exemplu, selectat desigur subiectiv, pasajul despre fetiţa mută şi fără nume văzută de narator la Arnoteni, care are cam 8-9 ani în primăvara anului 1911. Nu s-ar putea scrie un interesant roman - poate în stilul unui monolog interior în genul celui utilizat de Faulkner în cazul personajului Benjy din *Sound and Fury* - despre destinul acesteia pînă la vîrsta de, să zicem, 70 de ani, care ar duce-o pînă în plin comunism ? Tentaţia aceasta e verificată în privinţa lui Mateiu Caragiale -vezi continuările la *Sub pecetea tainei* reunite de Ion Vartic într-un volum de la Editura Apostrof sau ingeniosul *Mateiu I. Caragiale, Sub pecetea tainei: Text întregit şi încheiat de Alexandru George* (Editura Albatros, Bucureşti, 1999.) Contează însă, ignorînd astfel de tentaţii, bogăţia narativă condensată în *Crai.* Din acest punct de vedere, Mateiu I. Caragiale se aseamănă - schimbînd ce e de schimbat, adică mult în cazul de faţă -cu Jorge Luis Borges, autorul acelei povestiri fantastice care este *El Aleph* şi în care, aş spune, ce este mai izbitor nu este fantasticul convenţional, cu rupturile lui de niveluri ontologice, ci tocmai ceea ce aş numi *fantasticul concentrării.* Aleph-ul borgesian este, reamintesc, un punct din univers în care se găsesc concentrate toate punctele din univers, un punct total, care se înfăţişează, în povestirea titulară, sub forma unei mici sfere în transparenţa căreia se reflectă miniatural întreaga lume şi întreaga ei istorie. îmi voi permite o metaforă : *Craii* este un Aleph şi mai mic, un
infinit mic, geografico-temporal-cultural, conţinînd o anumită lume nu dispărută, ci într-o stare de perpetuă dispariţie, să-i zicem Balcania sau versiunea românească a Balcaniei. Aceasta e moştenitoarea nesfîrşitei decadenţe bizantine, intrate de curînd, fie şi sub o formă greu recognos-cibilă, în al treilea mileniu. Această decadenţă probabil că va dura - sunt prea optimist? - pînă la sfirşitul lumii...
Datorită acestei calităţi alephice a *Crailor,* ca şi în cazul lui Borges, o pagină bine citită din *Craii* consumă ideal cantitatea de atenţie pe care ar cere-o un roman obişnuit. Deşi cartea e scurtă, cititorul şi mai ales (re)cititorul are nevoie de o memorie aproape

angelică : amănunte microscopice se leagă muzical de alte amănunte microscopice risipite în text şi capătă, în combinaţie, o importanţă structurală greu de bănuit. O noapte de noiembrie, cum am încercat să sugerez, numită în treacăt într-o jumătate de frază, dobîndeşte, la analiză, o misterioasă semnificaţie generativă, astfel încît imaginaţia ipotetică a cititorului e puternic stimulată. (Ipoteza onomastic-narcisică şi numerologică pe care am propus-o e nu mai mult decît o simplă, fragilă ipoteză.) Cu cît mai adînc intră în amănuntele compoziţiei şi ale substanţei epice condensate, cu atît mai mult cititorul sau recititorul e împins să descopere necesităţi invizibile cu ochiul liber, care-l obligă, după puterile şi mijloacele de care dispune, să-şi construiască echivalentul unor instrumente optice măritoare din amintiri de lectură, din propria sa experienţă de viaţă, din marile şi micile tipare culturale adăpostite de memoria sa. în felul său propriu, diferit de al lui Borges, Mateiu I. Caragiale e un maestru, atît în *Remember* cît şi în *Craii,* a ceea ce am numit fantasticul concentrării.
(Re)lectura unei cărţi precum *Craii de Curtea-Veche* (ca şi aceea a marilor poeme sau, dintre moderni, a lui Proust sau Joyce sau Borges, şi a altor cîţiva, puţini) e infinită. Ca marea lui Paul Valery din *Le cimetiere marin,* ea e mereu începută, *„toujours recommencee",* niciodată cu adevărat terminată, sau terminată doar accidental, din oboseală, lipsă de timp sau uitare, prin care se exprimă nevoia de Altceva.
Octombrie-noiembrie 2002

Note

Unu : (Re) citind El Aleph *de Borges*

1. Paradoxurile şi perplexităţile relaţiei dintre cei doi sunt spiritual examinate în eseul *Borges şi eu.*

2. Vezi Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds.* în încercarea de a construi o psihologie a lecturii literare, Bruner se loveşte, cum era de aşteptat, de problema „textului virtual" creat de cititor, dar îl discută numai în termenii primei lecturi, nu şi în ai recitirii. „în timpul experienţelor noastre", scrie Bruner, „le cerem cititorilor să ne repovestească istorioara cu propriile lor cuvinte, să creeze, ca să spunem aşa, un text virtual (...)• Am procesat versiunea «repovestită» a unuia dintre subiecţi, un cititor versat de literatură, în vîrstă de aproape douăzeci de ani, care citea povestirea pentru prima oară. Ne-a repovestit-o după o zi. Versiunea sa a prozei *Lut* [de James Joyce] (...) a fost, în mod tipic, mai scurtă decît textul literar." în continuare, Bruner discută transformările esenţiale la care a fost supus textul lui Joyce în „textul virtual" al acestui cititor (p. 32 şi urm.) în apendicele la *Actual Minds..., Lut* de James Joyce este retipărit pe o coloană, în paralel cu „textul virtual" al repovestirii cititorului. Ar fi interesant să supunem „textul virtual" al unui critic - bunăoară, un comentariu extins al povestirii *El Aleph* - unei analize transformaţionale asemănătoare. în acest ultim caz, „textul virtual" ar trebui, firește, să fie considerat rezultatul unui număr nedefinit de recitiri.

3. Vezi Gene H. Bell-Villada, *Borges andHis Fiction,* p. 223. Consider întreaga secţiune a cărţii lui Ben-Villada dedicată lui *El Aleph* una dintre cele mai atente (re)citiri critice ale celebrei povestiri (vezi pp. 219-29).

4. Vezi Daniel Devoto, *Aleph et Alexis,* p. 285, în *Cahiers de l'Herne,* număr dedicat lui Borges.

5. în legătură cu această observaţie, vezi şi Devoto, *Aleph et Alexis.* Dar de ce a ales Borges numele de Viterbo ? Devoto nu explică. în timpul unei vizite la Domul din Siena, celebru, printre altele, pentru mozaicul cu care este podit, mi-a venit ideea unui posibil răspuns. Unul dintre mozaicuri înfăţişează un

unicorn, emblema oraşului Viterbo. Unicornul reprezintă principiul feminin simbolizînd virginitatea, puritatea, castitatea, deşi cornul din fruntea acestui animal fantastic are un sens falie. Numaidecît m-am gîndit la Beatriz Viterbo, dîndu-mi seama că numele ei de familie ar putea fi un frumos exemplu de ironie borgesiană, caracterizată printr-o erudiţie criptică.

6. Pe parcursul vieţii, Borges a scris mai multe eseuri despre Dante, dintre care unele se găsesc în foarte răspînditele antologii Borges în limba engleză, de exemplu *Paradiso XXXI, 108,* în *A Personal Anthology* sau în *Labyrinths*; cît despre crucialul *întîlnirea din vis,* acesta a fost tradus prima oară în *Other Inquisitions* şi este retipărit în *Borges : A Reader.* Eseurile despre Dante au fost strînse în volumul lui Borges *Nueve ensayos dantescos* (1982).

7. Observaţie făcută într-un eseu de Edna Aizenberg, care vede în Borges pe marele precursor al concepţiilor ebraizante - cabalistică şi midraşică - despre citire şi scriere din teoria literară contemporană. Vezi contribuţia ei, *Borges and the Hebraism of Contemporary Literary Theory,* în Aizenberg (ed.), *Borges and His Successors,* p. 257. Un astfel de ebraism în teoria contemporană este reprezentat în special de Harold Bloom. „Miniaturizarea" *Divinei Comedii* în *El Aleph,* a lui *Don Quijote* în *Pierre Menard, autorul lui Quijote* sau a *Utopiei* lui More în *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* este, observă Aizenberg, „uimitor de asemănătoare cu aplicarea de către Bloom a teoriei lurianice privind creaţia la literatură" *(ibid.).* Modelul lurianic folosit de Bloom defineşte creaţia prin următoarele categorii: *zimium* (concentrare), *shevirat ha-kelim* (distrugere sau substituire) şi *tik-kun* (corectare), ceea ce înseamnă, după cum spune Bloom în *Kabbalah and Criticism,* „creaţie prin contragerea unui text precursor interiorizat" (formulă care, fiindcă veni vorba, se poate aplica perfect la *El Aleph).* Vezi şi *The Aleph Weaver* de aceeaşi Aizenberg.
8. Vezi Jaime Alazraki, *Borges and the Kabbalah,* p. 45.
9. Ronald Christ, *The Narrow Act,* p. 12.
10. Vezi *Borges: A Reader,* pp. 237-38 şi comentariul de la pp. 355-56, care subliniază paralelismul dintre codul secret revelat preotului precolumbian în timpul schingiuirii şi cifrul cabalistic al universului.
11. Borges observă că dacă luăm Scripturile drept produsul unei „inteligenţe stelare" sau al cuvîntului dictat de Dumnezeu, ele devin „un text absolut, în care contribuţia întîmplării poate fi calculată ca fiind zero (...). O carte impenetrabilă pentru contingenţă, un mecanism cu scopuri infinite, cu variaţi' infailibile, cu revelaţii ce-şi aşteaptă rîndul, cu lumină stratificată (...). Cum să n-o interoghezi pînă la absurditate şi exces numeric, cum procedează Cabala?" (p. 24).
12. Pentru o explicare competentă a noţiunii de *zimzum* şi a locului ei în *Doctrin° creaţiei în Cabala lurianică,* vezi Gershom Scholem, *Kabbalah,* pp. 129-l35-Lui Borges îi erau cunoscute lucrările lui Schoîem despre misticismul evreiesc, de pildă clasica *Major Trends in Jewish Mysticism* (publicată iniţial în
şi reeditată frecvent de atunci), sau *On the Kabbalah and Its Symbolism* (prima ediţie, germană, e din 1960, traducerea englezească din 1965). Borges pomeneşte chiar numele lui Scholem într-o poezie. Aceleaşi scrieri ale lui Scholem au stat, într-o mare măsură, la baza efortului lui Harold Bloom de a folosi modele cabalistice pentru teoria sa asupra influenţei poetice.
13. Vezi Edna Aizenberg, *Emma Zunz : A Kabbalistic Heroine in Borges's Fiction.* în planul exoteric, literal, „naturalist", *Emma Zunz* este o povestire poliţistă pe tema răzbunării, în care o evreică, Emma, îl ucide pe omul vinovat de ruina tatălui ei; într-un plan mai profund, esoteric, cabalistic, este repovestirea alegorică a mitului cabalistic legat de *Shekhinah* (al zecelea atribut al lui Dumnezeu, principiul feminin al dumnezeirii şi puterea justiţiară a lui Dumnezeu); la acelaşi nivel arhetipal, povestirea trimite şi la mitul gnostic privind *Sophia.*
14. într-o discuţie de seminar pe marginea povestirii lui Borges, o studentă, Elizabeth Starr, a remarcat că 30 aprilie este ziua cînd a murit Hitler. Să fie o simplă coincidenţă că aniversarea zilei de naştere a lui Beatriz, 30 aprilie, este şi data sinuciderii lui Hitler, în 1945? Istoria publicării povestirii *El Aleph* face ca teoria „simplei coincidenţe" să pară mai degrabă improbabilă. Proza a apărut în numărul din septembrie 1945 al revistei literare *Sur.* Se ştie că Hitler şi-a pus capăt vieţii la 30 aprilie 1945 şi că Germania a capitulat fără condiţii imediat după aceea, la 8 mai 1945. Al doilea război mondial s-a terminat, oficial, prin capitularea Japoniei, la 14 august 1945. Toate datele acestea - şi multe altele, fireşte - trebuie să fi fost proaspete în memoria cititorilor de la sfîrşitul anului 1945. în plus, se poate observa că *El Aleph* conţine şi alte date ce pot fi relaţionate cu istoria celui de-al treilea Reich şi a celui de-al doilea război mondial, inclusiv a Holocaustului. întrebarea este: conţine povestirea lui Borges referinţe oblice *reale,* de natură politico-istorică, la al doilea război mondial? Altfel spus, poate ea să fie citită, mai bine zis (re)citită, şi ca o alegorie istorico-politică ? Fireşte că poate, chiar dacă ar fi foarte greu, dacă nu imposibil, să se realizeze o *interpretare* alegorică bine închegată (opusă unei *relecturi* experimentale mai laxe, mai relaxate). Aceasta explică de ce nici unul dintre comentariile povestirii lui Borges parcurse de mine nu atrage atenţia asupra totuşi remarcabilei coincidenţe dintre aniversarea lui Beatriz şi ziua morţii lui Hitler, nici asupra posibilelor aluzii la al doilea război mondial sau la istoria Argentinei din anii aceia (sub dictatura cvasi-fascistă a lui Juan Peron, Argentina manifesta o puternică simpatie pentru puterile Axei, ca să devină, după încheierea păcii, un sanctuar al criminalilor de război nazişti).
15. Se ştie cît de greu de decodat este sensul datelor fictive din textele de ficţiune. De cele mai multe ori este dificil pînă şi să deosebeşti datele ce pot ascunde secrete de cele transparente. Să-l luăm, bunăoară, pe James Joyce, neîndoielnic unul dintre cei mai temeinic studiaţi autori din literatura universală : în absenţa vreunei afirmaţii tranşante a autorului, nici pînă astăzi nu

s-a stabilit cu certitudine din ce cauză acţiunea din *Ulise* se petrece în ziua de 16 iunie 1904 (dată devenită, între timp, sărbătoare naţională a Irlandei). Ceea ce, totuşi, nu-l poate împiedica pe cititor - mai ales pe cercetătorul operei lui Joyce - să simtă că opţiunea pentru această dată, într-o

operă atît de riguros planificată în toate amănuntele, nu a putut fi arbitrară. Dar în ce mod a fost ea aleasă? Camuflează ea un secret strict personal, fiind, de pildă, legată de o aniversare sexuală, cum lasă să se înţeleagă Richard Ellmann în biografia sa dedicată lui Joyce ? Ellmann ne informează că în seara de 16 iunie 1904 Joyce ar fi avut prima întîlnire sexuală cu viitoarea sa nevastă, Nora Barnacle, pe care o cunoscuse cu cîteva zile înainte şi care nu se prezentase la o întîlnire anterioară, ce trebuia să aibă loc la 14 iunie : „A plasa acţiunea din *Ulise* la această dată a fost cel mai elocvent - deşi indirect - omagiu adus de Joyce Norei (...). Mai tîrziu, el îi va spune : «Ai făcut din mine un bărbat.» 16 iunie era ziua sacră ce-l despărţea pe Stephen Dedalus, tînărul insurgent, de Leopold Bloom, soţul îndatoritor" *(James Joyce,* p. 156). Ipoteza aniversării private este, probabil, cea mai bună pe care o avem.

16. Daniel Devoto se ocupă de unele conotaţii ale acestor toponime în *Aleph et Alexis,* pp. 283-84.

17. Opiniile mele în această privinţă sunt apropiate de teoria lecturii elaborată de către membrii lui Porter Institute for Poetics and Semiotics din cadrul Universităţii din Tel Aviv, cum ar fi Meir Sternberg şi Menakhem Perry. Pentru Perry, lectura este „un proces de construire a unui sistem de ipoteze sau cadre ce pot crea o relevanţă maximă din datele variate ale unui text -care îşi pot motiva «coprezenţa» în text în funcţie de modele derivate din «realitate», din convenţiile literare şi culturale şi altele asemănătoare" *(Literary Dynamics,* p. 43). Sau: „Nu putem determina mai întîi sensul elementelor disparate şi abia apoi să căutăm cadrul adecvat. Operaţia se desfăşoară simultan; de aceea, procesul lecturii este unul prin care se *ghicesc* cadrele (pornind de la «indicatoare» şi convenţii) şi se selectează acela care dă cel mai mare randament (...). *Cea mai mare parte a informaţiei* extrase de cititor din text nu este scrisă explicit în el; ea este mai degrabă furnizată chiar de cititor, prin simplul act de a alege cadrele" (pp. 44-45). Interesant este faptul că Perry abordează şi problema recitirii, deşi doar ca pe un *afterthought.* In încheierea analizei povestirii lui Faulkner *A Rose for Emily* (analiză ce constituie cea mai mare parte a articolului din care citez), el o descrie în linii generale ca fiind „o primă lectură reconstruită" sau rezultatul unei „restructurări retrospective", ambele devenite posibile numai datorită unei a doua şi a treia lecturi. De fapt, orice lectură critică, reflexivă, conştientă este (re)citire - sau participă la natura acesteia. Dar (re)citirea este mult mai diversă şi mai complexă decît ar putea sugera identificarea ei cu poziţia critic-reflexivă. Totodată, relaţia dintre citire şi recitire este adeseori mult mai puţin continuă, „naturală" şi armonioasă decît pare la prima vedere.

Doi: Flux al timpului sau formă spaţială ?

1. Se observă că proza mai tîrzie a lui Nabokov este compusă explicit nu pentru cititor, ci pentru recititor. Convenţionalul „iubite cititorule" din romanele mai vechi este pe bună dreptate (şi cu umor) înlocuit de noua convenţie cu „iubite recititorule". Iată, bunăoară, ce găsim în *Ada,* la început: „...modestul narator trebuie să-i reamintească recititorului de toate acestea" (p. 25).

2. Pentru o discutare polemică a „formei spaţiale" a lui Frank şi a conceptului, mai curînd atemporal, de lectură la Genette, cit şi pentru o critică mai cuprinzătoare a propensiunii anticronologice/antitemporale a poeticii (franceze) moderne, vezi Meir Sternberg, *Time and Reader,* pp. 75 şi urm., şi *Telling in Time,* pp. 907-28. Pentru pledoaria mai generală a lui Sternberg în favoarea unei poetici sensibile la dimensiunea temporală a lecturii, vezi cartea sa *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* (1978). Ceea ce Sternberg pare să ignore este că noţiunile spaţiale se aplică - implicit, dacă nu explicit - la recitire, nu la citire. Critica, „nouă" sau veche, ignoră ades temporalitatea lecurii, fiind ea însăşi produsul recitirii. Evident, recitirea este un proces cu totul şi cu totul temporal, presupunînd, de fapt, o tempo-ralitate dublă : pe de o parte lineară şi ireversibilă, ca temporalitatea citirii, pe de alta (vezi ultima parte a capitolului 4), circulară sau ciclică. Se poate întîmpla ca la o recitire susţinută, dar neconştientă de sine, ceea ce se numeşte „săgeata timpului" şi ceea ce numim „timpul ciclic" să tindă să se anuleze reciproc, rezultatul fiind o (falsă) impresie de „formă spaţială" sau structură. Avantajul unei noţiuni a relecturii sofisticate din punct de vedere critic este că, din perspectiva ei, putem înţelege şi *explica* naşterea aberaţiei numite *formă spaţială,* îndelungata ei atractivitate şi de ce, în anumite circumstanţe, noţiunea *deforma spaţială* poate avea chiar o valoare sugestivă sau euristică pozitivă.

3. Pentru ideea specifică a „romanului-catedrală" şi înţelegerea profundă de către Proust a arhitecturii şi simbolisticii arhitectonice, vezi Theodore J. Johnson, Jr., *Marcel Proust and Architecture.* Johnson scrie despre sensul spiritual al metaforei catedralei: „Asemenea unei catedrale, romanul lui Proust nu este uşor de citit, cu atît mai mult cu cît citind acest monument nu facem lectura suprafaţelor plastice sau lingvistice, ci mai degrabă a abisurilor ascunse în noi, fiindcă «Cititul stă în pragul vieţii spirituale, el ne poate conduce la ea; dar cititul nu este viaţă spirituală» (prefaţă la *Sesame et Ies lys).* Simplul fapt de a intra într-o catedrală nu constituie o pătrundere în viaţa spirituală a acelui lăcaş, nici, de fapt, în viaţa spirituală a celui ce intră (...). Romanul-catedrală devine real din clipa cînd cititorul începe să citească şi să descopere adevărurile, armoniile, marele plan general care sunt de găsit în romanul-catedrală şi în el însuşi. Miracolul lecturii se săvîrşeşte atunci cînd îţi poţi spune: «Eu însumi sunt subiectul acestei

opere»" (pp. 146-7).
360
NOTE
NOTE
361
7.
Observaţia o face Ellen Eve Frank, care îl analizează pătrunzător pe Proust în *Literary Architecture,* pp. 117-63.
Arnheim scrie : „Cînd cititorul stă cu sufletul la gură să afle dacă Fabrice al lui Stendhai va reuşi să evadeze din închisoare înainte de a fi otrăvit de duşmani, cele două fire ale acţiunii (...) cresc ca sisteme independente, a căror întîlnire în timp este tot ce contează" *(New Essays,* p. 88). Ca exemplu de ceea ce înţelege Ingarden prin *structură schematică,* vezi analiza sa la nuvela lui Thomas Mann *Tristan,* în *Cognition,* pp. 242-48. Structura schematică a operei de artă literară este consecinţa faptului că obiectele ficţionale (personaje, situaţii narative etc), aidoma celor reale, nu pot fi pe deplin determinate prin limbă : descrierea determinativă completă a unui obiect ficţional ar fi infinită. Aşadar, scriitorul trebuie să-şi prezinte entităţile ficţionale „schematic", adică selectiv, indicîndu-le doar unele proprietăţi şi lăsînd restul, mai mult sau mai puţin detaliat, pe seama imaginaţiei cititorului. De pildă, primele fraze din *Tristan* de Thomas Mann conţin numele Einfried, al sanatoriului unde va avea loc acţiunea nuvelei („O clădire lungă, albă, rectilinie, cu o aripă laterală" etc), dar nu specifică unde se află Einfried : „Acest «unde» - de exemplu, în Europa, în Germania - constituie o indeterminare ce poate fi (...) «umplută» (...) cu un grad mai mic sau mai mare de probabilitate" (p. 242). Dar, cum însuşi Ingarden observă, o indeterminare de acest tip (nemaivorbind de nenumăratele indeterminări „evidente", bunăoară că Einfried e construit pe scoarţa pămîntească) poate să rămînă „neumplută". Alte tipuri de indeterminare sunt mai greu de trecut cu vederea sau de rezolvat, cum sunt cele deliberat-ambigue, menite să-i „dea cititorului (...) o anumită libertate în rezolvarea lor". Din nefericire, Ingarden nu dă exemple - sau dă exemple vagi - de astfel de indeterminări, mai interesante, în marea majoritate a cazurilor, conchide el, „ne putem abţine de la a umple punctele de indeterminare" (p. 241). O lectură va fi legitimă cînd cititorul va umple, de o manieră „acceptabilă", atîtea goluri cîte simte sau hotărăşte ca-i sunt necesare şi, mai important, cînd va înţelege cu acurateţe (ar fi de dorit cu „acurateţe absolută") structura schematică a lucrării. Numai că, aşa cum am văzut, cea de-a doua condiţie a lui Ingarden nu este compatibilă cu propria sa concepţie despre individualitatea absolută a oricărui act de lectură: dacă există o structură schematică fixă, neschimbătoare, identică cu sine însăşi a operei, care poate şi chiar trebuie să fie percepută corect de cititor, de orice cititor, atunci toată discuţia subtilă a lui Ingarden despre temporalitate şi individualitate devine periferică, aproape lipsită de relevanţă. Adevărul este că Ingarden şovăie în problema concretizării: concretizarea este atît individuală, cît şi generală; este atît un proces de umplere a golurilor, fără ca cineva să fie neapărat conştient de ele, cît şi un proces de identificare conştientă, obiectivă a golurilor, fără a le umple neapărat. O discuţie în lumina contemporaneităţii despre această inconsecvenţă (Ş< altele) din fenomenologia estetică a lui Ingarden se găseşte la William Ray> *Literary Meaning*, pp. 27-59, Robert C. Holub, *Reception Theory,* pp. 22-29 şi Elizabeth Freund, *The Return ofthe Reader,* pp. 14l-l42.

Trei: Prima citire ca normă

x

1. în cartea *The Fantastic,* Tzvetan Todorov observă că „fantasticul este un gen care întăreşte această convenţie [a timpului de lectură ireversibil] mai ferm decît pe altele (...). în consecinţă, prima şi a doua lectură a aceleiaşi povestiri fantastice produc impresii foarte diferite" (pp. 89-90). Fantasticul împarte această trăsătură cu romanele detective şi cu bancurile, „genuri cu temporalitate accentuată", a căror existenţă depinde de abilitatea lor de a provoca surpriză. în legătură cu bancurile, Todorov citează observaţia lui Freud că bancurile au viaţă scurtă deoarece „însăşi natura lor de a surprinde pe cineva sau de a-l prinde pe picior greşit presupune că nu mai pot reuşi a doua oară" (p. 90).
2. Paradoxul aparent este că, pentru a se bucura de un asemenea statut, prima lectură teoretizată de Ingarden trebuie să fie a unui text care este în acelaşi timp - ca să repet o formulare deja folosită - recitibil de un număr indefinit de ori.
3. Ingarden susţine că operele mai lungi nu pot fi cunoscute direct ca întreguri estetice, ci numai ca succesiuni ale unei multitudini de obiecte estetice, în care „obiectul estetic constituit în faza finală a operei este (...) doar expresia estetică a unei părţi a operei, de exemplu ultima scenă dintr-o dramă sau capitolul final al unui roman, un ecou mai mult sau mai puţin puternic al secţiunilor premergătoare fiind numai incidental detectabil în fundal" *(The Cognition...,* p. 316).
4. Fish foloseşte acest model în *Surprised by Sin : The Reader in Paradise Lost* şi se ocupă de unele implicaţii teoretice ale modelului în eseurile din volumul *îs There a Text in This Class ?* (vezi, în special, „What It's Like to Read *L'Allegro* and *II Penseroso",* „Facts and Fictions" şi „Interpreting the *Variorum").*
5. Vezi Michael Riffaterre, *Semiotics ofPoetry,* pp. 5-7.

Patru : Recitirea ca normă

Ceea ce-l deosebeşte pe Barthes de alţi semioticieni ai literaturii este tocmai poziţia sa polemică faţă de prima lectură şi susţinerea apăsată, aproape partizană, a relecturii. De altminteri, importanţa (metodologică) a recitirii este aproape unanim recunoscută în sfera semioticii literare. Vorbind despre citire ca despre un proces de construire a ipotezelor şi de producere constantă a deducţiilor, Umberto Eco observă în *The Role of the Reader* că „citind opere literare eşti obligat să priveşti adesea îndărăt şi, în general, cu cît este mai complex textul, cu atît mai necesar este să-l citeşti de două ori, iar a doua oară de la coadă la cap" (p. 26). Mai recent, acest imperativ al recitirii este

reformulat în articolul *The Interpretam in Literary Semiotics* (1985) de către Michael Riffaterre. Pentru a deveni conştient de semnificaţia unei opere literare, „cititorul este obligat să repete lectura"(p. 42). Semnificaţia operei nu poate fi pe deplin înţeleasă fără o a doua lectură, comparativă, reflexivă şi retroactivă. Scrie Riffaterre : „Deoarece continuitatea *semiosis-xAxâ* devine evidentă în circularitatea făcută posibilă prin *feedback* de la interpretam la semnul textual, rezultă că singură recitirea poate pune în mişcare roata cea mare a semnificaţiei "(p. 51).

2. Pentru posibilitatea de a folosi Revoluţia Franceză ca pe o metaforă a unei mode culturale - cea a psihanalizei lacaniene - vezi subtitlul cărţii lui Sherry Turkle, *Psychoanalytic Politics: Freud's French Revolution.* Un asemenea subtitlu ne dă o idee nu numai despre climatul intelectual parizian din anii 60 şi 70, ci şi despre înclinaţia intelectualilor de a exagera importanţa influenţei lor directe asupra societăţii.
3. Vezi *Le Debat,* nr. 50 (mai-august 1988), p. 179.
4. Pentru o discuţie mai completă despre avangardă, vezi capitolul *The Idea of the Avant-Garde* al cărţii mele *Five Faces of Modernity* ; pentru o discuţie a dihotomiei barthesiene clasicism/avangardă, din care opoziţia *lisible/scriptible* este doar un caz în speţă, vezi articolul meu *Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization.*
5. Vezi, bunăoară, *Five Faces of Modernity,* pp. 5l-2.
6. O metaforă mecanică interesantă, aplicată specific la lectură, este ideea lui I.A. Richards că „o carte este o maşină de gîndit". în introducerea la *How to Read a Page* (1942), Richards îşi aminteşte că, înainte cu douăzeci de ani, îşi începuse *Principles of Literary Criticism* cu respectiva afirmaţie şocantă, şi continuă, vorbind despre sine însuşi la persoana a treia: „Iată-l trudindu-se să conceapă un alt soi de maşinărie verbală, una care să ajute la folosirea cărţilor ca maşini *de gîndit* (...). Unele cărţi se străduiesc să-şi transporte cititorii sau să-i tîrască de colo-colo, pasiv ; altele urmăresc să-i înfunde cu fapte sau alte materiale presupus nutritive; altele sunt, cum ar veni, microscoape ce pot lua cele mai familiare obiecte şi pune sub ochii noştri aşchii şi detalii din ele, atît de radical transformate de noile condiţii în care le percepem, că ne pierdem toată puterea de a le recunoaşte sau de a le reconstitui; altele se comportă ca nişte pulverizatori sau consolidatori" (pp. l-2). O altă celebră metaforă mecanică a cititului este ideea lui Paul Valery că o poezie este o maşină, avînd funcţia de a-i produce cititorului emoţii lirice (vezi *Poesie et pensee abstraite,* în *CEuvres,* voi. I, p. 1337). Cît despre metafore textuale aplicate la realităţi nontextuale, ele nu sunt atît de noi cît cred contemporanii care le folosesc ; de fapt, sunt versiuni mult modernizate ale unor vechi *topoi,* ca de exemplu „cartea naturii" sau ideea că lumea este „scrisul lui Dumnezeu".

Cinci: A citi sau a reciti ?

1. *To Read, or Not to Read (The Critic as Artist,* p. 27). Mişcarea prin *Divina Comedie* a lui Dante, aşa cum este descrisă în eseul ce dă titlul volumului *(The Critic as Artist,* pp. 375-78), este, evident, o mişcare de recitire, contrastată cu mişcarea vieţii, care „este un eşec din punct de vedere artistic (...), [deoarece] nu poţi repeta niciodată aceeaşi emoţie". Singură arta ne dă posibilitatea să retrăim, în mod fericit, aceeaşi emoţie.
2. Pentru o discuţie despre Cervantes şi *libros de caballerias,* vezi Daniel Eisenberg, *A Study of Don Quixote* (Newark, Del.: Juan de Cuesta, 1987), pp. 3-44.
3. E.C. Riley, în al său *Don Quixote,* susţine că publicul cititor din vremea lui Cervantes era „în trăsăturile sale fundamentale (...) la fel ca piaţa de masă modernă", deşi procentul de alfabetizare a populaţiei era de doar 20% (p. 9).
4. Vezi Keith Whinnom, *The Problem of the Best-seller in Spanish Golden-Age Literature.* Pe lista de *best-sellers* a lui Whinnom, *Amadis* se plasează după *La Celestina* de Fernando de Rojas, după romanul picaresc al lui Mateo Alemân *Guzmăn de Alfarache* şi după pastorala *Diana* de Montemayor, fiind (interesant) la egalitate, pe locul al patrulea, cu *Don Quijote.*
5. în cartea sa *Don Quixote,* E.C. Riley notează că „eroul cavaleresc se reîntru-chipează în James Bond, fiind înzestrat, în ton cu secolul XX tîrziu, cu un oarecare materialism cinic; într-o formă şi mai pură, el renaşte în eroii cosmici din *Star Wars* şi *Superman"* (p. 12).
6. în capitolul *Who read the romances of chivalry ?* al studiului său *Romances ofChivalry in the Spanish Golden Age* (pp. 89-l00), Daniel Eisenberg aduce unele obiecţii părerii tradiţional

încetăţenite (a cărei sursă principală o constituie chiar *Don Quijote)* că romanţurile cavalereşti erau degustate de toate păturile sociale, inclusiv de ţărani, şi avansează teza unui public cititor predominant aristocratic. Keith Whinnom, în *The Problem of the Best-seller...,* subscrie la opinia lui D.W. Cruickshank din *Literature and the Book Trade in Golden-Age Spain.* Cruickshank consemnează apariţia unui public distinct din clasele inferioare la începutul secolului al XVII-lea, un public a cărui existenţă era regretată de scriitorii buni şi de librari. El recunoaşte însă că autori ca Cervantes, Lope de Vega sau Calderon încercau - şi găseau că este posibil - să „lucreze atît pentru *discretos,* cît şi pentru *vulgo"* (p. 821). Tot el spune că noţiunea de *vulgo* putea fi aplicată oricărui cititor ocazional leneş, lipsit de discernămînt, chiar dacă acesta aparţinea nobilimii.
7. Frank Pierce, *Amadis de Gaula,* p. 107.
8. Vezi articolul despre „Alegorie" din *Dictionnaire de spiritualite ascetique et mystique* (Paris: Beauchesne, 1937-), voi. 1, pp. 313-l4.
9. Vezi Daniel Eisenberg, *A Study of* Don Quixote, p. 23.
10. Posibilitatea ca asemenea implicaţii spiritual-simbolice ale imaginilor cavalereşti să fie relevante şi în cazul lui Cervantes este evocată în cartea Helenei

NOTE

NOTE

Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte,* în discutarea (voi. 2 pp. 479-502) importantului episod al peşterii de la Montesinos, din partea â Ii-a din *Don Quijote.* Percas de Ponseti subliniază paralelismele dintre acest episod şi unele imagini-cheie din scrierile Terezei de Âvila. 11. Vezi Michel de Certeau, *La lecture absolue,* în *Problemes actuels de l*$_a$ *lecture,* pp. 65-80. Aşa cum observă Certeau, pentru Sfinta Tereza o carte -o lucrare religioasă, un tratat despre rugăciune, ceva de genul acesta - „are valoarea unei piese necesare în fizica mentală a atenţiei" (p. 72). Ceea ce se urmăreşte este obţinerea unei atenţii maxime.
12. Declaraţia preotului despre *Tirant Io Blanch* se bucură, printre comentatorii lui Cervantes, de reputaţia de a fi „cel mai obscur pasaj din *Don Quijote"* (Diego Clemencin). Pentru o discuţie pe această temă şi bibliografia aferentă, vezi Daniel Eisenberg, *„Pero Perez the Priest and His Comment of Tirant Io Blanch",* în *Romances ofChivalry,* pp. 147-l58.
13. Pentru o discuţie recentă despre tradiţia, dar şi despre unele versiuni contemporane ale criticii etice a prozei de imaginaţie, vezi Wayne C. Booth, *The Company We Keep.*
14. Ne amintim că în romanul pedagogic *Emile* (1762), Rousseau îi permite eroului său ajuns la adolescenţă să citească şi să recitească o singură carte, *Robinson Crusoe* de Defoe. în procesul educării lui Emile, descris din momentul naşterii sale pînă la împlinirea vîrstei de 20 de ani, învăţarea din cărţi este sistematic ocolită în favoarea învăţării directe, instinctive, de la natură şi din experienţă; Emile nici măcar nu trebuia să fie iniţiat în arta neimportantă, secundară, a cititului, ci trebuia s-o dobîndească în chip natural, de unul singur, fără nici un fel de instruire specială.
15. Stendhal, *(Euvres completes,* ed. Georges Eudes (Paris: Larrive, 1954), voi. 16, p. 27.
16. Proust scria, într-o scrisoare adresată lui Reynaldo Hahn vineri, 18 ianuarie 1895: „în dimineaţa asta mă voi duce la Bois, dacă mă pot scula destul de devreme, fiindcă sunt încă în pat, beat după lectura din Emerson" *(Selected Letters,* p. 87).
17. în sensul borgesian în care Kafka şi-a „creat" precursorii, ale căror opere nu ar fi avut nici o legătură între ele - sau, cu o altă terminologie, nu ar fi etalat nici un fel de relaţie intertextuală care să le îmbogăţească reciproc - dacă n-ar fi existat Kafka (vezi ultima parte a capitolului 4).

Şase : Modernitate şi lectură

1. în *Hermeneutic Deşire and Criticai Rewriting,* Marcel Cornis-Pope argumentează convingător că o pedagogie critică ar putea profita din exploatarea conflictului dintre lectură şi relectură (vezi cap. 8, pp. 265-96). Pedagogia[sa] interpretativă urmăreşte să creeze un contrast între prima şi a doua lectură: cititorilor li se cere să se gîndească cum li se modifică reacţia de la una la cealaltă, cum li se reajustează, la a doua lectură, grilele generice şi culturale. Deşi eseul meu nu se ocupă decît tangenţial de probleme pedagogice, socot că oricine este preocupat de recitire trebuie să ţină seama de posibilităţile (teoretice şi practice) oferite de o pedagogie a relecturii.
2. *The Cambridge History of the Bible,* voi. 3, p. 202.
3. Vezi Victor Baroni, *La Contre-Reforme devant la Bible,* p. 204.
4. Raymond Williams, *The Long Revolution,* p. 159.
5. Vezi substanţialul articol *„Lectio divina* et lecture spirituelle" din *Dictionnaire de spiritualite ascetique et mystique,* voi. 9 (Paris: Beauchesne. 1976), mai ales p. 494.
6. Comentînd prologul la *Pilghm's Progress* de Bunyan, în care cititorului i se vorbeşte direct, promiţîndu-i-se că „vei avea ocazia să te citeşti pe tine însuţi şi să afli dacă eşti binecuvîntat sau nu", Wolfgang Iser scrie în *The Implied Reader:* „Cartea doreşte să se adreseze fiecărui cititor în parte (...), iar scopul urmărit de ea este să-l călăuzească pe credincios înspre cunoaşterea de sine. (...) în felul acesta, dobîndirea treptată a unei *certitudo salutis* dă evenimentelor obiective o înclinare subiectivă" (p. 7); „Monologurile din *Pilgrim's Progress* prezentau un interes deosebit pentru cititorii puritani, întrucît căutarea păcii sufleteşti de către Christian le oferea un ghid

pentru examinarea sufletelor proprii" (p. 19).
7. într-o discuţie recentă despre relaţia dintre midraş, interpretare şi alegorie, Gerald L. Bruns scrie în *Midrash and Allegory*: „Aşa cum ştiau rabinii, Sfintul Augustin şi Luther, Biblia, în ciuda eterogenităţii textului ei, poate fi citită ca o carte ce se glosează singură. înveţi cum s-o studiezi urmărind felul în care o secţiune a textului o luminează pe alta" (p. 626). în legătură cu midraş şi interpretarea literară, vezi Geoffrey H. Hartman şi Sanford Budick (ed.), *Midrash and Literature.*
8. Pentru comentarea acestui pasaj din *La nouvelle Heloise* (scrisoarea lui Claire către Julie) în contextul discutării dihotomiei lui Engelsing lectură intensivă/ extensivă, şi comentarea mai generală a apariţiei unui nou tip de cititor, delicat, sensibil, plin de simpatie (care, de fapt, este opusul cititorului extensiv al lui Engelsing), vezi Roland Galle, *„La nouvelle Heloise* ou le commencement d'une nouvelle lecture", pp. 216-28.
9. Vezi J. Paul Hunter, *„ The Young, the Ignorant, and the Idle": Some Notes on Readers and the Beginnings of the English Novei.*
10. Vezi, de exemplu, Margaret Spufford, *Small Books and Pleasant Histories.*

Şapte : Vîrste, locuri şi situaţii

1. De fapt, ele pot produce exact efectul contrar, după cum observă Michael Steig în *Stories ofReading,* analizîndu-şi reacţia la cartea lui Kenneth Grahame, *The Wind in the Willows*: „Reacţia mea adultă la acel [pasaj], la prima lui recitire, a fost un fel de amestec de empatie şi revulsie ; fără îndoială, acela

era lucrul la care colegul meu se referea ca la «chestia aia groaznică religioasă», cu paralela lui mult prea izbitoare dintre Pan şi Hristos" (p. 89). Copilului de zece ani, îşi aminteşte Steig, aceeaşi paralelă ii inspirase o fantezie pozitivă, aceea de „a fi luat în totalitate sub aripa unui om mare", fantezie de care cititorul matur, profesor de literatură şi lector profesionist, înzestrat cu simţ critic, se putea lipsi bucuros.
2. „J'ignore ce que je fis jusqu'â cinq ou six ans : je ne sais comment j'appris â ecrire. Je ne me souviens que de mes premieres lectures et de leur effet sur moi: c'est le temps d'ou je date sans interruption la conscience de moi-meme" *(Confessions,* p. 8).
3. Vezi Charles Grivel, *Les premieres lectures,* p. 137.
4. Proust, *Â la recherche du temps perdu,* voi. I, pp. 4l-42; *Jean Santeuil,* pp. 309-l6, 366-68.
5. Analogia cu ziarul mi-a fost sugerată de cartea lui C.S. Lewis *An Experiment in Criticism,* în care „cei ce nu citesc nimic a doua oară" sunt descrişi după cum urmează: „Marca distinctivă a unui om neliterar este că el consideră «Am citit-o deja» un argument definitiv împotriva lecturii unei cărţi" (p. 2). Argumentarea studiului lui Lewis este interesantă, fiindcă el socoate relizibilitatea şi ocurenţa reală a relecturii criteriul suprem al literaturii de bună calitate : „Atunci cînd există dragoste pasionată pentru o carte şi recitirea ei, oricît de proastă am crede că este cartea şi oricît de imatur şi needucat l-am socoti pe cititor", nu putem respinge cartea ca fiind un gunoi şi nu avem nici un drept să vorbim de „lectură neliterară" (pp. 114-l15).
6. în linii mari, imaginea aceasta metaforică a cititorului copil/adolescent care supravieţuieşte şi se manifestă în persoana adultă este confirmată de abordările psihologice empirice ale problemei cititului de plăcere, zis şi „lectură ludică". Victor Nell, psiholog experimental, cercetător al lecturii ludice, este de părere că „gusturile iniţiale nu se ofilesc şi nu mor cînd se dezvoltă apetiturile mai rafinate (...). Sistemele noi nu le înlocuiesc pe cele vechi, ci se suprapun acestora (...). Psihanaliza (...) ne spune şi ea că nevoile şi dorinţele mai timpurii şi mai primitive nu sunt smulse din rădăcină de către maturizare şi educaţie, ci doar acoperite şi ele rămîn active tot restul vieţii, acţionînd deghizat sau flamboaiant" *{Lost in a Book,* p. 5).
7. Raţiunea de a exista a biblioterapiei pentru copiii ce se confruntă cu o problemă serioasă sau cu o criză (o moarte sau o îmbolnăvire incapacitanta în familie, divorţul părinţilor etc.) a fost bine rezumată de Betsy Hearne, profesor de literatură pentru copii la University of Chicago: „Uneori fantazarea este modalitatea cea mai bună de a face faţă realităţii" (citat de Carol Lawson în „Once Upon a Time in the Land of Bibliotherapy", *New York Times,* 8 noiembrie 1990, B2).
8. Avem aici acelaşi argument ca şi cel clasic marxist, potrivit căruia conştiinţa de clasă a proletariatului nu poate fi dobîndită decît prin ataşament faţă de cauza proletariatului - adică faţă de lupta pentru înfăptuirea societăţii comuniste, transparente şi fără clase. Cauza proletariatului este definită ştiinţific şi trasată chiar de marxismul teoretic, de avangarda clasei muncitoare (partidul marxist-leninist), sau de elita revoluţionară înaintată a acesteia. Simpla apartenenţă la clasa muncitoare nu-ţi asigură accesul la conştiinţa de clasă. Proletarii neluminaţi (marea majoritate) nu-şi pot articula experienţa şi interesele de clasă, fiind, fără voia lor, prizonierii mentali ai feluritelor ideologii burgheze, o formă extrem de pernicioasă a „conştiinţei false".

Opt: Note pentru o poetică a (re) lecturii

1. Vezi Tzvetan Todorov, *Reading as Construction.* Opinia despre lectură ca *„performance"* a fost convingător propusă de Lowry Nelson, Jr., în *The Fictive Reader : Aesthetic and Social Aspects of*

Literary Performance.
2. Pentru discutarea eseului lui Trilling, *The Fate of Pleasure : Wordsworth to Dostoevsky,* vezi eseul meu *Modernity and Popular Culture* din *Sensus Communis.*
3. Antologia critică de succes *The Reader in the Text,* editată de Susan Suleiman şi Inge Crosman, a popularizat eticheta aceasta, deşi, de fapt, doar cîteva dintre eseurile cuprinse în volum se ocupă de cititorul din text sau de cititorul înscris.
4. Conceptul de „cititor fictiv" a fost propus de Lowry Nelson, Jr., care, în *The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness,* vede cititorul fictiv ca fiind supus unui soi de „obligaţie contractuală ca, pe timpul lecturii, să-şi asume provizoriu un rol fictiv, nu de *outsider,* ci de complice, agent de comunicare, colaborator, agent voluntar de suspendare a neîncrederii" (p. 173).
5. Formula folosită de Menakhem Perry în *Literary Dynamics* poate fi aplicată majorităţii „cititorilor din text" : „Ceea ce numesc cititor este (...) o caracterizare metonimică a textului" (p. 43).
6. Vezi Jean Rousset, *Le lecteur intime,* întreaga secţiune intitulată „Un genre ambigu, le journal intime", în special capitolul „Pour une poetique du journal intime", pp. 155-70.
7. Vezi Beatrice Didier, *Le Lecteur du journal intime.* Ea observă că, de vreme ce a ţine un jurnal nu implică nici un fel de competenţă, „tout lecteur de journal intime est tente de devenir lui-meme auteur d'un journal intime". Această relaţie mimetică dintre autor şi cititor este mai puţin evidentă în cazul lecturii de poezie sau de proză (p. 249).

Nouă: Preliminarii

1. La sfîrşitul jurnalului pe anul 1962, cum citează Brian Boyd în *Vladimir Nabokov,* romancierul nota următoarele, pentru posibila întrebuinţare într-un interviu : „Mă întreb dacă vreun cititor va observa detaliile următoare: 1) că antipaticul comentator nu este un fost rege, nici măcar Dr. Kinbote, ci Prof. Vseslav Botkin, un rusnac nebun..." (voi. 2, p. 709).
2. în lectura noastră, Botkin este şi el creaţia lui Shade.

NOTE
NOTE

3. Deşi folosesc destul de liber conceptul de *adevărfîcţional,* doresc să spun că sunt îndatorat pentru el, ca şi pentru concepţia unui anumit mod de a citi proza de imaginaţie ca şi cum ne-am juca de-a „ce-ar-fi-dacă", ideilor seminale ale lui Kendall Walton, exprimate într-o serie de articole publicate în anii 1970 şi 1980 şi în cele din urmă cuprinse într-o carte, *Mimesis as Make-Believe: Ort the Foundations of the Representational Arts* (1990). Exprimat simplu, lucrările de ficţiune conţin anumite „proteze" şi „reţete de imaginat" anumite lucruri ca fiind adevărate (fîcţional adevărate) şi au menirea de a oferi cititorului posibilitatea de a juca o partidă de „ce-ar-fi--dacă". Vezi mai cu seamă capitolul 1, secţiunea 5, „Props and Fictional Truths" (pp. 35-43) şi capitolul 4, „The Mechanics of Generation" (a adevărurilor ficţionale) (pp. 138-l74).
4. Pentru o utilă trecere în revistă a conceptului de *joc* în discursul ştiinţific şi filozofic modern, vezi Mihai I. Spariosu, *Dionysus Reborn* (1989). Cartea mai recentă a lui Spariosu, *God ofMany Names* (1991), analizează conceptul de *joc* în gîndirea elenistică, conţinînd capitole importante despre Platon şi Aristotel. Vezi şi lucrarea sa mai veche, *Literature, Mimesis, and Play* (1982), care se ocupă în primul rînd cu probleme de teorie literară.

Zece: Dimensiunea ludică

1. Aş dori să mai subliniez o dată că folosesc adjectivul *ludic* cu o altă accepţiune decît cea adoptată de către Victor Nell în *Lost in a Book*; la mine, el cuprinde *toate* plăcerile lecturii şi relecturii, inclusiv cele rezultate din concentrare, absorbire şi din abilitatea de a răspunde elegant la unele provocări intelectuale.
2. Fred Waitzkin, în *Searching for Bobby Fischer* (1988), descrie bine combinaţia de talent natural, muncă şi pasiune dependentă din care se compun carierele şahiştilor profesionişti: „Cei mai buni practicanţi ai acestui sport trăiesc vieţi tragice, pline de frustrări. (...). Sunt trataţi ca şi cînd ar fi nişte excentrici năzuroşi, copii care nu se maturizează niciodată (...). Jucătorii profesionişti (...) sunt plini de amărăciune din cauza sărăciei şi lipsei de recunoaştere, dar nu fac eforturi deosebite ca să-şi îmbunătăţească imaginea. Fiecare eşec parcă naşte eşecuri noi. Chiar şi participanţii la cele mai bune turnee formează un grup dezordonat: sunt năduşiţi, morocănoşi, prost îmbrăcaţi, hăpăind repede mîncarea, gata învinşi într-un sens cumva fundamental" (p. 58). Lectura cărţii lui Waitzkin m-a făcut conştient de o bizară relaţie potenţială dintre joc şi dependenţă (sau comportare adictivă), mai ales la adulţi. Comportamentul acesta se extinde asupra grupului pasionaţilor, cum sunt chibiţii la şah, acei „microbişti insistenţi" care, după Waitzkin, sunt „fascinaţi de urmărirea jocului, aşa cum alţii sunt morţi după bridge, baseball sau romane de spionaj" (p. 103).
3. Relevanţa părerilor lui Schelling despre literatură, mai ales despre problema lecturii literare, a fost consemnată de Elizabeth W. Bruss în *The Game of Literature and.Some Literary Games.* Prima parte, teoretică, a acestui eseu conţine sugestii interesante, dar exemplele aduse în sprijinul teoriei în partea a doua *(Menon* de Platon ca joc al cooperării depline, *The Hamlet* de Faulkner ca joc de motivaţii mixte, *The Confidence-Man* al lui

Melville ca joc de competiţie totală) sunt arbitrare şi neconvingătoare.
4. în „Preambulul" capodoperei sale, *La Vie: mode d'emploi* - un roman construit ca un *puzzle* elaborat - Georges Perec observă că şi atunci cînd un *puzzle* este cu adevărat artă, cînd cel care-l compune „îşi pune toate întrebările pe care va trebui să le rezolve jucătorul (...), putem face o deducţie care este cu siguranţă adevărul definitiv despre *jigsaw puzzles*: în pofida aparenţelor, acesta nu este un joc solitar: orice mişcare a jucătorului a fost făcută înainte de către autorul *puzzle-u|u|*; orice bucată care este luată în mînă de jucător, şi este luată din nou în mînă, studiată şi mîngîiată, orice combinaţie pe care o încearcă el, şi o mai încearcă o dată, orice greşeală şi orice iluminare, orice speranţă şi orice dezamăgire - toate au fost proiectate, calculate şi decise de celălalt" (p. 3).
5. în 1988, am discutat cu profesorul Peter Constantin, de la Departamentul de Matematică al Universităţii din Chicago (căruia îmi face plăcere să-i mulţumesc aici), punctele principale ale scenariului meu despre lectura profesională ludică. Domnia Sa mi-a confirmat intuiţiile iniţiale referitoare la elementul ludic din lectura profesională şi m-a ajutat să le articulez mai lucid.
6. Vezi şi pasajele despre artă şi natură ca surse de „încîntare non-utilitară" şi ca Joc complex de încîntare şi înşelăciune" *(Speak Memory,* p. 125).
7. Solomon Marcus, *Poetica matematică* (Bucureşti: Editura Academiei, 1970).

Unsprezece: Abordări psihologice

1. Transpusă în contextul dihotomiei dintre joacă şi jocuri, problema implicare *versus* absorbire ne aminteşte de modul în care se ocupă psihologul L.S. Vygotsky de schimbarea evolutivă de la ceea ce numeşte el, foarte inspirat, „jocuri cu o situaţie imaginară expusă şi cu reguli ascunse" la „jocuri cu reguli expuse şi o situaţie imaginară ascunsă". Vezi cartea sa, *Mind and Society* (1975), p. 96.
2. Marcel Proust, *Â la recherche du temps perdu,* voi. 1, *Du cote de chez Swann,* pp. 180-81.

Doisprezece: Ficţionalitatea

1. Pentru subiectul ficţionalităţii, vezi critica lui Evans a conceptului de ficţionalitate al lui Frege, pp. 28-30, şi capitolul 10, „Existenţial Statements", pp. 343-72.
370
NOTE
NOTE
371
2. Pentru domeniul vast numit de Goffman „jocuri de expresie" şi jocuri de „interacţiune strategică", vezi cartea sa, *Strategic Interaction* (1969).
3. Exemplul cu jocul „de-a duzinile" provine dintr-un studiu al lingvistului William Labov, *Rules for Ritual lnsults,* în David Sudnow (ed.), *Studies in Social Interaction* (New York: Free Press, 1972), pp. 120-l69; şi William Labov, *Language in the Inner City* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973).
4. Am scris acest capitol înainte de publicarea cărţii lui Kendall Walton *Mimesis as Make-Believe* (1990), în care a fost încorporat articolul din 1978 *Fearing Fictions.* Următoarele referinţe sunt aşadar la articol, aşa cum a apărut el în *Journal of Philosophy,* ianuarie 1978.

Treisprezece : O „jucărie de Crăciun "

1. Pentru detaliile şi meandrele istorice ale disputei, vezi ediţia critică Norton a nuvelei *The Turn of the Screw* (1966); Jane Tompkins (ed.), *Twentieth--Century Interpretations of „The Turn of the Screw" and Other Tales* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1970); şi Gerald Villen (ed.), *A Casebook on Henry James 's „The Turn of the Screw"* (New York: Crowell, 1967). O trecere în revistă a argumentelor principale ce sprijină cele două teorii, inclusiv cele mai caracteristice lecturi eronate, argumentaţii false şi inferenţe extratextuale inadmisibile, se găseşte în capitolul 6, *„The Turn of the Screw* and Its Critics : An Essay in Non-methodology" al cărţii Christinei Brooke-Rose *A Rhetoric of the Unreal* (1981), pp. 128-57. Pentru un inventar mai recent al pretenţiilor de valabilitate ale variatelor interpretări la nuvela lui James, vezi capitolul 5, „History, Epistemology, and the Example of *The Turn of the Screw"* din Paul B. Armstrong, *Conflicting Readings* (1990), pp. 69-l08.
2. Pp. 31l-316. în disputa despre *O coardă prea întinsă,* Booth se raliază, cam fără subtilitate, versiunii guvernantei, care, crede el, corespunde „intenţiilor conştiente" ale lui James.
3. Vezi Roger Caillois, *Images, images...* (1966), în special stăruinţa sa asupra fantasticului ca explorare a forţei de de-realizare, terifiante, a anumitor imagini.
4. Vezi Jacques Lacan, *Ecrits 1,* p. 16.
5. Principalele piese aflate la dosarul dezbaterii despre *The Purloined Letter* sunt : Jacques Lacan, „Le seminaire sur *La Lettre volee",* tradus de Jeffrey Mehlman ca „Seminar on *The Purloined Letter",* în *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis, Yale French Studies* 48 (1972), pp. 38-72 ; critica făcută de Jacques Derrida lecturii lui Lacan, „Le Facteur de verite", tradusă de Willis Domingo *et al.* ca „The Purveyor of Truth", în *Graphesis: Perspectives in Literature and Philosophy, Yale French Studies* 52 (1975), pp. 3l-l13; Barbara Johnson, „The Frame of Reference : Poe, Lacan, Derrida" (1977), retipărit în *The Criticai Difference* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980); Norman Holland, „Re-Covering *The Purloined Letter*: Reading as a Personal Transaction", în Suleiman şi Crosman (ed.), *The Reader in the Text,* pp. 350-70; şi

John T. Irwin, „Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida and Johnson", *în Modern Language Notes* 101 (1986), pp. 1168-l215.

Paisprezece : Enigme pentru (re)citire

1. Vezi Michael Holquist, „Whodunit and Other Questions" (1971), în care Borges, Robbe-Grillet şi Nabokov se bucură de o atenţie specială. Un ak eseu timpuriu este *Novei and Narrative* (1972) de Frank Kermode, în care Raymond Queneau, Robbe-Grillet şi Michel Butor servesc drept exemple. Robert Champigny, în *What Will Have Happened* (1977), atrage atenţia asupra unor uimitoare legături dintre anumite tipuri de povestiri enigmistice şi ceea ce numeşte el „pseudo-naraţiuni" (sau naraţiuni de investigaţie neconcludentă), citind autori moderni de talia unor Kafka, Maurice Blanchot, Michel Butor, Ionesco şi Beckett (vezi partea a doua a eseului său *Cryptogram,* în special pp. 139-l48). Vezi şi David I. Grossvogel, *Mystery and Its Fictions* (1979), care ia în discuţie, împreună cu *Scrisoarea furată* a lui Poe, şi romanele Agathei Christie, opere de Dostoievski, Camus, Kafka, Pirandello, Borges şi Robbe-Grillet.
2. Vezi Dennis Porter, *The Pursuit of Crime,* în special capitolul „The Detective Novei as Readable Text", pp. 82-99.
3. în Glenn W. Most şi William W. Stowe, *The Poetics ofMurder,* p. 12.
4. A.S. Burack (ed.), *Writing Detective and Mystery Fiction,* p. 82.
5. Pentru abordarea filozofică a lecturii romanelor poliţiste ca jocuri, vezi Bernard Suits, *The Detective Story : A Case Study of Games in Literature.* Suits distinge trei aspecte: mai întîi, opera literară (romanul detectiv) este *construită* ca joc ; în al doilea rînd, opera-ca-joc este *jucată,* adică jucată activ de către cititor; în al treilea rînd, jocul propus de operă este *urmărit* de către un cititor nejucător (reacţia unui astfel de cititor ar fi comparabilă cu reacţia unui pasionat de baseball la meciul pe care îl urmăreşte). Suits nu vorbeşte de relectură, dar este clar că recitirea este implicată în aprecierea modului în care este construit jocul; este de asemenea implicată, dar în mai mică măsură, în jucărea activă a jocului; nu este însă decît marginal relevantă pentru urmărirea jocului, în care lectura directă şi închipuirea joacă rolul principal.
6. Transpoziţia, sau „transformarea serioasă", scrie Genette, „este, fără îndoială, cea mai importantă dintre practicile hipertextuale", după care dă aceleaşi exemple *(Faust, Ulise, Vendredi* de Tournier) pe care le citase mai înainte ca să ilustreze „parodia serioasă". Pentru definiţia „transpoziţiei", vezi *Palimpsestes,* p. 237; pentru „parodie serieuse", termen folosit numai în trecere şi cu precauţia necesară („pour l'instant"), vezi p. 37. Sunt, în esenţă, de acord cu Genette în ceea ce priveşte riscurile intelectuale implicite în conceptul generalizat

NOTE

al parodiei, oricît de tentant ar fi acesta uneori. Mi-am exprimat limpede poziţia faţă de acest subiect în cronica mea la studiul Lindei Hutcheon *A Theory of Parody,* intitulată „Parody and Intertextuality", *Semiotica* 65 (1987), pp. 183-90.
7. Oulipo (de la *Ouvroir de litterature potentielle,* Atelier de literatură potenţială) este numele colectiv al unei asociaţii de scriitori fondate în 1960 de către Raymond Queneau şi Francois Le Lyonnais şi dedicată experimentării cu tehnici literare explicit ludice în transformarea unor texte mai vechi (celebre) şi generarea altora noi. Printre procedeele folosite de scriitorii din Oulipo se află jocurile de cuvinte extinse *(calembours)*, permutările de litere sau de cuvinte în funcţie de reguli arbitrare, anagramele, lipogramele, palindroamele, rebusurile şi o mare varietate de alte constringeri strict definite. Pe lîngă membrii fondatori, în Oulipo mai erau cuprinşi, printre alţii, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Harry Mathews, Georges Perec şi Jacques Roubaud. Pentru o prezentare a mişcării Oulipo în engleză, vezi Warren F. Motte, Jr. (ed.), *Oulipo: A Primer of Potenţial Literature* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1986).
8. Pentru o analiză a nuvelei lui Borges, mai mult ca rescriere a *Scrisorii furate* a lui Poe, vezi John T. Irwin, *Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading* (1986). Comentariul lui Irwing pune problema a ceea ce eu aş numi rescriere *secretă,* o rescriere care devine atît de irecognoscibilă, încît argumentele lui Irwing nu mă conving complet că Borges a rescris cu adevărat povestirea lui Poe.
9. Aşa cum crede terestrul Inspector Treviranus, cel lipsit de imaginaţie. Dar Lonnrot respinge explicaţia crimei ca accident: „Posibil, dar neinteresant (...). Dumneavoastră îmi veţi răspunde că realitatea nu are nici cea mai mică obligaţie de a fi interesantă. Eu vă voi răspunde că realitatea poate să facă abstracţie de o astfel de obligaţie, dar nu de ipoteze. La cea pe care aţi improvizat-o dumneavoastră, întîmplarea participă din plin. Iată, aici, un rabin mort; eu aş prefera o explicaţie pur rabinică" (Borges, *Labyrinths,* p. 77, trad. românească de Darie Novăceanu, *inMoartea şi busola,* Bucureşti, Univers, 1972, p. 161). Tocmai o „explicaţie" de acest tip se străduieşte Scharlach să ofere ca să-l ademenească pe Lonnrot să vină la o oră precisă în locul precis unde-l aşteaptă moartea.
10. în biografia sa recentă, *Le miroir qui revient* (1984), Robbe-Grillet declară: „Scriu, în primul

rînd, împotriva mea (...), aşadar împotriva publicului" (p. 40), şi continuă prin a-şi descrie scrierile drept „o capcană pentru cititorul umanist, una pentru cititorul politico-marxist sau politico-freudian etc, în sfîrşit, o capcană şi pentru căutătorul de structuri golite de sens" (p. 41).

Cincisprezece: Introducerea secretivităţii

. 1. Cititorul poate medita cu folos la definiţiile juridice ale secretivităţii, inclusiv la diferenţa dintre secretivitate şi intimitate („privacy"). Iată o definiţie de acest fel (oferită de Kim Lane Scheppele, în *Legal Secrets)*: „Un secret este
un fragment de informaţie intenţionat neîmpărtăşit de unul sau mai mulţi actori sociali unuia sau mai multor actori sociali" (p. 12). Intimitatea, pe de altă parte, este „condiţia în care indivizii se pot elibera, temporar, de solicitările şi aşteptările altora. Secretivitatea este una dintre metodele pe care le poate folosi individul ca să ajungă la această condiţie. Dar secretivitatea şi intimitatea sunt entităţi deosebite. Secretivitatea se referă la informaţie, intimitatea la indivizi" (p. 13).
2. Pasajul la care mă refer îmi aminteşte de conceptul lui Georg Simmel de sociabilitate ca formă elaborată dejoacă socială. Vezi *The Sociology of Georg Simmel,* pp. 40-57. Simmel insistă asupra importanţei irealităţii (o condiţie a jocului), tactului şi impersonalităţii (implicînd o drastică „reducere a amprentei personale" - p. 15) pentru construirea „lumii artificiale a sociabilităţii" (p. 48). în centrul sociabilităţii se află arta conversaţiei. Conversaţia, în sociabilitate, este „împlinirea unei relaţii ce nu vrea să fie mai mult decît o relaţie (...). Prin urmare, şi spunerea de poveşti, bancuri, anecdote, deşi nu este adesea decît un mijloc de a omorî timpul, dacă nu chiar o dovadă de sărăcie intelectuală, poate etala tactul subtil care reflectă elemente de sociabilitate. Ea ţine conversaţia departe de problemele private ale individului, de toate elementele pur personale" (p. 53).
3. în *Carnete,* James nota, la 27 iulie 1891, că se oprise la titlul de *Viaţa particulară* pentru „o povestioară bazată pe cazurile F.L. şi R.B.", adăugind, la 3 august, că „ideea de a reuni într-o singură nuvelă mica poveste imaginată privind identitatea privată a unui personaj sugerat de F.L. şi pe cea a unui personaj sugerat de R.B. este, fireşte, pură fantezie, dar oare nu poate fi ea făcută, ca atare, amuzantă şi plăcută? Trebuie să fie foarte scurtă - foarte uşurică - foarte vivace." Vezi *The Complete Notebooks of Henry James,* p. 60. Editorii notează că F.L. era Sir Frederick Leighton (1830-l896), pictor şi sculptor şi, totodată, preşedintele Academiei Regale. R.B. era Robert Browning. Pentru fundalul biografic al povestirii *Viaţa particulară,* inclusiv detalii privind relaţiile lui James cu modelele reale ale lui Vawdrey şi Mellifont, vezi Leon Edel, *Henry James: The Conquest of London* şi *Henry James : The Middle Years.* Al doilea volum menţionat conţine o discuţie a nuvelei *The Private Life,* pp. 274-77. Pentru discutarea relaţiei dintre Henry James şi Robert Browning, vezi Ross Posnock, *Henry James and the Problem of Robert Browning,* care trece în revistă bibliografia relevantă, inclusiv studiile biografice dedicate lui Browning care acceptă şi folosesc concepţia lui James despre Browning, ca om cu personalitate dublă.
4. James scrie în această privinţă: „A-şi exprima şinele lăuntric - cel exterior era cu totul altă poveste! -(...) însemna, clar, pentru propriul său fel de a avea conştiinţa acelui sine interior şi de a-l măsura, *a fi poetic"* (p. 468 ; sublinierea lui James). Secretivitatea acestei aluzii este uşor de decodat, date fiind împrejurările sărbătoreşti în care şi-a conceput James conferinţa despre Browning.
5. Vezi, bunăoară, scrisorile către doamnele Humphrey Ward, 26 iulie 1899, şi W.K. Clifford, 18 mai 1912; vezi, de asemenea, scrisoarea către H.G. Wells, 21 septembrie 1913.

NOTE

6. Pentru paralelismele dintre bîrfă şi ficţiune, vezi Patricia Meyer Spacks, *Gossip* (1985). Spacks citează observaţia lui Margaret Drabble că „o mare parte din proza de ficţiunea funcţionează în spiritul bîrfei inspirate : speculează pornind de la dovezi puţine, inventînd, pentru incidentele minore şi remarcile auzite întîmplător, explicaţii artistice elaborate care, adesea, depăşesc cu mult evidenţa" (p. 10). Printre multe alte exemple din literatură, Spacks citează *Chance* de Joseph Conrad ca „roman ce foloseşte bîrfa şi ca subiect, şi ca tehnică narativă" *(jbid.).*

Şaisprezece : înţelegerea textelor cu secrete

1. Vezi James Atlas, „The Case of Paul de Man", în *The New York Times Magazine,* 28 august 1988. Pentru o rezumare recentă a controversei, vezi partea a Ii-a a cărţii lui David Lehman, *Signs ofthe Times,* „The Fall of Paul de Man", pp. 14l-268.
2. Vezi şi Sissela Bok, *Secrets : On the Ethics of Concealment and Revelation* (1983). Ea scrie : „Voi considera tăinuirea sau ascunderea trăsătura definitorie a secretivităţii." Un secret nu este pur şi simplu un lucru necunoscut, ci un lucru „ascuns cu ştiinţă", în mod deliberat (primul sens atribuit cuvîntului *secret* de către Samuel Johnson în *Dicţionarul* său, citat de Bok); secretivitatea, deci, poate fi definită ca „ascundere intenţionată" (pp. 5-l0).
3. Unele secrete sunt purtate, conştient sau inconştient, aşa cum duci pe picioare o boală. Un secret refulat poate fi, aşa cum spune Henry James, o „boală nedureroasă" (vezi comentariul despre Lady Mellifont din capitolul precedent), dar lipsa durerii nu este un indiciu al gradului de seriozitate: maladiile terminale pot fi nedureroase. Merită să menţionăm că unii psihanalişti, atît

din şcoala freudiană, cît şi din cea jungiană, au considerat secretele de un anumit tip agenţi patogeni. în teoria lor închinată criptonimiei şi criptogramelor, Nicholas Abraham şi Măria Torok merg pînă la a susţine că „criptele" şi „fantomele" pot fi transmise inconştient de la o generaţie la alta, încît unii indivizi pot fi purtătorii inconştienţi ai secretelor inavuabile ale strămbunicilor. Explicaţia modului în care secretele inconştiente (de exemplu, sentimentul de culpă şi ruşine legat de crimele secrete) pot fi comunicate inconştient de către părinţi copiilor şi aşa mai departe, prin cîteva generaţii succesive, rămîne neclară, chiar dacă atractivă ca metaforă.

4. în celebrul articol *Stranietatea* (1919), Freud caracterizează straniul (citîndu-l pe Schelling) drept ceea ce „ar fi trebuit să rămînă ascuns şi secret, şi totuşi iese la lumină" *(Collected Papers,* voi. 4 [London: The Hogarth Press, 1949] p. 376) şi notează că „efectul de stranietate este deseori şi uşor produs de ştergerea deosebirii dintre realitate şi imaginaţie, ca atunci cînd ceva considerat de noi pînă atunci ca aparţinînd imaginarului ne apare în faţă în realitate (...)■ Elementul infantil în această situaţie (...) este supraaccentuarea aalităţii fizice -trăsătură strîns legată de credinţa în omnipotenţa gîndurilor" (p. 398).

5. Vezi *The Sociology of Georg Simmel,* pp. 332-34.

6. Goffman discută problemele secretivităţii şi intimităţii din unghiuri sau „încadrări" diferite, ca jucărea de roluri (în *The Presentation of the Seif şi* alte scrieri) sau comportamentul deviant, stigmatizat de societate şi, din acest motiv, ţinut secret *(Stigma : Notes on the Management of Spoiled Identity* [Englewood Cliffs, N.J. : Prentice-Hall, 1963]). Pentru opiniile lui Edward Shils, vezi *The Torment of Secrecy* (1956).

7. Folosind cuvîntul *filozofic,* doresc doar să subliniez faptul că cel puţin în unele tipuri de descifrare cititorul poate să-şi pună întrebări mai generale, ca de exemplu: este textul literar purtătorul unei doctrine secrete, al unor opinii eretice din punct de vedere istoric? Este textul purtătorul unei anumite ideologii, despre care autorul să fi fost parţial sau chiar total inconştient ? Este textul expresia unor dorinţe, complexe sau arhetipuri individuale ori colective inconştiente? S-ar putea înţelege că prin ultimele două întrebări îmi contrazic afirmaţia anterioară despre natura intenţională şi conştientă a secretivităţii. Dar am amendat deja respectiva afirmaţie, spunînd că anumite secrete (ca cele de tipul scheletul-din-dulap) pot fi „uitate", adică refulate. Adaug că, din punctul de vedere al (re)cititorului, punct de vedere adoptat şi de mine aici, procedurile do decriptare a ceea ce psihanaliştii numesc *enigme* (enigma inconştientului, semnificaţiile enigmatice ale visurilor etc), spre deosebire de *secrete* (care sunt ascunse cu premeditare), sunt foarte asemănătoare. Pentru o discuţie mai detailată despre distincţia psihanalitică dintre enigmă şi secretivitate, vezi Victor N. Smirnoff, *Le Squelette dans le placard* (1976).

8. Iniţiatorul interpretărilor esoterice moderne ale lui Dante a fost Gabriele Rossetti (1783-l854), tatăl lui Dante Gabriel Rossetti şi al Christinei Rossetti. Italian exilat la Londra în anii 1820, Gabriele Rossetti i-a închinat cîteva studii importante lui Dante, de la comentariul analitic timpuriu la *Inferno* (publicat la Londra în 1825-26), pînă la opera în cinci volume // *mistero dell'Amorplatonico del Medioevo* (Londra, 1840), de la La *Beatrice di Dante* (1842), la comentariul la *Purgatorio,* apărut postum. Impresionanta sa erudiţie a fost pusă în serviciul supra-interpretării, pe linie politic-conspira-ţionistă şi esoteric-iniţiatorie. Fiecărei figuri de stil, fiecărui detaliu verbal, pînă şi fiecărei silabe din Dante le-a fost atribuită o semnificaţie criptografică accesibilă doar puţinilor cunoscători ai limbajului secret. Este evidentă influenţa modelelor masonice de gîndire, a riturilor secrete şi a simbolismului. Cîteva dintre ideile controversate ale lui Rossetti privind limbajul secret al lui Dante au fost dezvoltate de Luigi Valii (1878-l931), mai ales în // *linguaggio segreto di Dante e dei Pedeli d'Amore* (Roma, 1928-30), în care se argumentează că Dante ar fi făcut parte din secta Fedeli d'Amore, ai cărei adepţi inventaseră un limbaj secret. O viziune mai recentă despre Dante, pe linia tradiţiei secrete a esoterismului, se găseşte în cartea lui Rene Guenon, *L'esoterisme de Dante* (Paris: Gallimard, 1957).

9. Principala problemă a discursului necenzurat este că pare a fi mai puţin vital şi semnificativ decît discursul care ocoleşte sau, mai eroic, înfruntă direct

cenzura. Scriitorii occidentali i-au invidiat uneori pe confraţii lor din Europa de Est comunistă pentru atenţia dublă de care se bucurau cuvintele acestora din urmă: atenţia cenzorului (care părea să indice că un cuvînt de-al lor putea schimba cu adevărat lumea) şi atenţia publicului, căutător al mesajului ascuns, subversiv. Dar, firește, cealaltă faţetă, mai puţin onorabilă, a situaţiei era frecventa duplicitate a scriitorului tolerat oficial (duplicitate ce putea fi încurajată, pervers, de cenzor) şi dramatizarea înşelătoare a ceea ce nu era uneori decît exprimarea, curajoasă în condiţiile date, a unor banalităţi şi truisme.

10. Speier observă, în *The Communkation of Hidden Meaning* : „Criticii [unui regim totalitar] au de ales între a se lăsa de profesiune şi a deveni ipocriţi (...). Criticii care nu-şi abandonează munca trebuie să se comporte în public ca nişte zelatori. Diferiţi de disidenţi (...), ei sunt forţaţi, prin natura muncii lor, să propage, nu numai să tolereze, idei în care nu cred (...). După o acceptare prelungită a regulilor oficiale (...), ziaristul poate atribui cititorilor săi găsirea în textele sale a

unor semnificaţii ascunse pe care ele fie că nu le mai posedă, fie că da, dar şi-au pierdut interesul; altminteri, semnificaţia ascunsă poate fi atît de palidă, încît trece neobservată" (pp. 488-89).
11. Mă bazez pe articolul „Literary Quotations in Perec's *La Vie: mode d'emploi"* (1987) al traducătorului englez al lui Perec, David Bellos. Vezi şi Gabriel Josipovici, *Georges Perec's Hommage to Joyce (and Tradition)* (1985).
12. Pentru comentarea afirmaţiei lui Broch şi, mai general, pentru definirea *kitsch-uhii,* vezi eseul meu cu titlul *Kitsch* din *Five Faces ofModernity.*
13. Vezi, de exemplu, Nicolas Rând, „Translator's Introduction: Toward a Cryptonymy of Literature", în Abraham şi Torok, *The Wolf Man's Magic Word,* pp. il-lxix; vezi de asemenea Esther Rashkin, „Tools for a New Psychoanalytic Literary Criticism: The Work of Abraham and Torok", în *Diacritics,* iarna 1988, pp. **3l-52.**

Şaptesprezece: Limbajul secretivităţii şi politica interpretării

1. Vezi „Privacy as a Social and Historical Phenomenon", capitolul 2 al cărţii lui Joseph Bensman şi Robert Lilienfeld, *Between Public and Private* (1979). Asupra legăturii dintre ştiinţa de carte şi intimitate, autorii exprimă o opinie unanim împărtăşită cînd scriu: „Lectura face viaţa intimă deopotrivă respectabilă şi suportabilă, astfel încît păturile sociale cu ştiinţă de carte au avut întotdeauna argumente pentru a-şi legitima şi exprima înclinaţia spre izolare" (p. 33).
2. Un exemplu interesant, în acest sens, ne este oferit de Simmel, în referinţa sa la ordinul secret al Druizilor galici: „Conţinutul secretelor lor era turnat mai ales în cîntece, pe care toţi Druizii trebuiau să le memoreze. Dar, acesta fiind ritualul - în primul rînd, probabil, fiindcă li se interzicea să scrie cîntecele -procesul dura extraordinar de mult, uneori pînă la douăzeci de ani." Vezi *The Sociology of Georg Simmel,* p. 350. Eu aş mai adăuga că o atmosferă de „secretivitate difuză" împresoară orice tradiţie transmisă oral, inclusiv instrucţiunile orale cu privire la ce să citeşti, cînd să citeşti, cum să citeşti şi cum să te referi (în diferite contexte) la ceea ce ai citit. Avem tendinţa de a uita că o persoană „educată" - să zicem, un produs al unei universităţi prestigioase - posedă cunoştinţe dobîndite oral despre ce este important să ştii şi ce lecturi îţi sunt necesare ca să te ocupi de un anumit subiect, chiar şi la nivelul conversaţiei de salon. în sensul acesta, putem susţine, ca Proust, că distincţia, în domeniul inteligenţei şi al lecturii (şi al folosirii sociale a ceea ce ai citit), constă dintr-un fel de „masonerie a obiceiurilor şi dintr-o moştenire [precum şi comunicare orală, aş adăuga eu] a tradiţiilor" *(On Reading Ruskin,* p. 125).
3. Pentru un studiu antropologic al secretivităţii în societăţile primitive orale, vezi Jules Jamin, *Les Lois du silence: essai sur lafonction sociale du secret* (1977). Cu toate că Jamin nu pare să fi cunoscut studiul lui Simmel despre secretivitate, teza sa generală, că funcţia secretivităţii este legată de „procesele educative" al căror scop este de a reduce folosirea limbii şi de a preda tehnicile tăcerii („â savoir se taire"), seamănă cu cele susţinute de Simmel, Jamin confirmînd documentar intuiţiile acestuia din urmă.
4. „O astfel de secretivitate [funcţională] este departe de secretivitatea cerută de extremismul ideologic paranoid. Cel de al doilea tip de secretivitate nu este funcţional, ci simbolic. Face parte din războiul fantezist pe care cei buni şi nepătaţi îl vor purta neîntrerupt, pînă la Judecata de Apoi, cu răul şi corupţia" (Edward Shils, *The Torment ofSecrecy,* p. 235).
5. Un astfel de exemplu, din *Tractatus-n*| lui Spinoza, semnalat de Strauss, este auto-contradicţia că poate exista un adevăr supra-raţional (adică o revelaţie), dar că adevărul supra-raţional este totuşi imposibil, iar „credinţa în lucruri invizibile ce nu pot fi demonstrate prin raţiune este pur şi simplu absurdă, sau că învăţăturile socotite a fi situate «deasupra raţiunii» sunt de fapt vise sau simple ficţiuni şi se află «mult sub raţiune»" *(Persecution,* p. 170)

Addendum *2002 : (Re) citind* Craii de Curtea-Veche

1. Toate citatele din Ion Barbu sunt din *Opere, l. Versuri,* ediţie alcătuită de M. Coloşenco, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000.
2. Mateiu I. Caragiale, *Opere,* ediţie, studiu introductiv, note, variante şi comentarii de Barbu Cioculescu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001. O ediţie critică anterioară, semnată tot de Barbu Cioculescu, în care însă nu figurează *Efemeridele,* a apărut în 1994 la Editura Fundaţiei Culturale Române.
3. Ion Barbu în *Protocol...* îi dedică Raşelicăi o strofă în care accentuează relaţia ei lesbiană cu Mima : „Neajunsă, precum lancea unor iaduri vegetale,/ Sub sărutul muştei Mima somptuos ca un manşon,/Locuieşte cetluită somnurile-i seminale/în o rouă de poleiuri: Raşelica Nachmansohn."

NOTE
NOTE

4. Merită să fie citată aici şi strofa dedicată lui Pirgu în *Protocolul...* lui Ion Barbu (cu amendamentul că „oracolele" lui nu sunt „stupide", cum nu sunt stupide, decît poate aparent, oracolele unui bun măscărici de curte : „O! scuipat de însăşi tuşea verde-a spumelor putride,/Cocoţat pe naufragii, nefiresc ca-într-un ochian,/împuind cămara nopţii cu oracole stupide,/Gore freamătă-în jiletcă de rîios batracian."
5. S-ar putea să fie vorba aici de rezoluţiile pe care le lua la acea vreme în legătură cu dragostea respinsă pe care a avut-o pentru Elisa Băicoianu, o femeie cu cîţiva ani mai mare ca el (el avea

aproape 50, ea 54), dragoste pe care încerca să şi-o reprime, recomandîndu-şi o purtare distantă, rece, dispreţuitoare faţă de ea.
6. Anumite posibile justificări numerologice nu sunt poate lipsite de interes în acest context. 16 este pătratul lui 4 (4 x 4 = 16). Numele celor trei personaje centrale din *Crai...* începe cu litera P, a şaisprezecea a alfabetului şi totodată litera cu care începe numeralul *patru.* Rădăcina pătrată a lui 16 este 4. Patru este şi cifra *tetragrammaton*-|*i*|*m,* a numelui divin, alcătuit din patru litere (JHVH), dintre care primele trei sunt diferite, dar a patra o repetă pe cea de-a
. doua etc. - de unde nenumărate posibile speculaţii cabalistice. Aş reţine importanţa lui 16, care ar sprijini ipoteza că acţiunea romanului începe în seara de 16 noiembrie.
7. Barbu Cioculescu, în comentariul său, trimite la *Istoria Bucureştilor* de Ionescu-Gion, pe care Mateiu Caragiale o cunoştea. Expresia datează din secolul al XVIII-lea, cînd în vechea curte domnească, abandonată după războiul ruso-turc din 1769-l774, „...prinpimniţe şi chiar prin odăile de sus se strîngeau toate lepădăturile Bucureştilor şi toţi grecoteii vîntură lume, care se aciolaseră aici şi făcuseră din glorioasa clădire a vechilor domni un fel de adevărată *Cour des Miracles.* De aici locuţiunea bucureşteană de «Crai de Curtea-Veche»..." (p. 131).
8. Reamintesc ca 1+2 + 3+4 = 10 e formula numerică a sacrului *Tetraktys* pitagoreic, de la care pornind ne putem rătăci uşor într-un labirint de simbolisme. Nu voi porni în această direcţie; o sugerez însă „vînătorilor de simboluri", care o vor urma pe risc propriu.
9. Vezi Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 145
10. Alexandru George, în excelentul său studiu, *Mateiu I. Caragiale,* deja citat, confruntă şi el problema, plecînd de la faptul naraţiunii la persoana întîi: „«Povestitorul» din scrisul său este *alter-ego-u*| lui literar, dar care, în definitiv, fără a silui credibilitatea, poate să fi fost el însuşi" (pp. 173-74). Dar el respinge opinia lui Ovidiu Cotruş (din monografia *Opera lui Mateiu I. Caragiale,* Bucureşti, Editura Minerva, 1977), şi anume că „Singurul personaj real al cărţii este povestitorul", pe motiv că povestitorul ar fi „un simplu element de legătură, participant pasiv la tot ceea ce se întîmplă" şi că, „în ciuda impunerii în primul plan a unui centru unic subiectiv, [arta lui Mateiu I. Caragiale] nu e nici analitică, nici autoscopică" (p. 175). Urmează un lung citat din Ovidiu Cotruş şi respingerea punctului său de vedere.
Lectura pe care o propun aici încearcă să împace ambele perspective. Fără a nega narcisismul autorului (care nu e un viciu, ci o caracteristică, şi finalmente nu mai mult decît o ipoteză de lectură printre altele, de judecat după ce produce), eu văd în personajele *Crailor* atît o îndreptare spre exterior, cît şi, după aceea, prin alegorizarea subiectivă a celor trei P (Pantazi, Paşadia, Pirgu), o reîntoarcere la sine, prin visul final al apoteozei/asfinţitului Crailor, care la relectură domină întreaga traversare a textului. Nu e vorba aici de „autoscopie" ci, mi se pare, de *autoprmecţie*, de exteriorizarea prin auto-proiecţie a unui conflict interior. Problema centrală a cărţii mi se pare a fi tocmai relaţia profund ambivalenţă a autorului cu România, cu literatura şi cultura română (reprezentate în mare măsură şi de Tatăl său, I.L. Caragiale), şi relaţia complexă dintre fiu şi Tată, cu ambiguitatea structurală românească între „balcanism" şi europeanism, între tradiţie şi modernitate, între naţionalism şi autocritica naţională.
11. Aluzie la Barbu Delavrancea.
12. Ovidiu Cotruş, *op.cit.,* p. 127.
13. Pentru scrisoarea către Ioan C. Panţu, vezi I.L. Caragiale, *Opere,* voi. 3 (reproducere după ediţia Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin din 1971), Bucureşti, Editura Naţional, 2000, p. 655. Pentru scrisoarea către Alceu Urechia (trimisă din Berlin în august 1905), *ibid.,* p. 685.
14. Vezi I.L. Caragiale, *Opere, ed. cit.,* voi. 2, pp. 329-333.
15. Pentru noţiunea de „paratext" (adică tot ceea ce înconjoară un text, prefeţe, postfeţe, note etc.) îi sunt îndatorat lui Gerard Genette, care defineşte şi analizează pe larg diferitele tipuri de paratext în *lntroduction ă l'architexte,* Paris, Editions du Seuil, 1979 şi în *Seuils,* la aceeaşi editură, 1987.
16. Numit în onoarea profesorului de la Universitatea Indiana, Alfred Kinsey, care a publicat faimosul său volum deschizător de drumuri despre sexualitatea masculină, *The Sexual Behavior in The Human Male* în 1948 şi e considerat unul din întemeietorii domeniului de cercetare a sexualităţii umane pe bază de chestionare, statistici, studii de opinie, istorie etc. Numele complet al institutului este *The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction.*
17. Louis Protat, *Les vacances de M.L.P. (Louis Protat)* (Au palais: Sous Ies robes) (Bruxelles : Poulet Malassis, 1867), pp. 4-5. Continuarea monologului e, cum ne-am aştepta, mai direct obscenă: *„Nous etions bien pochards. Alors tout en bourrant/De trefoin sa chiffarde, et tout en lafumantJChacun de nous se mit ă causer de sa largue; /Chacun, bien entendu, de la sienne se targue; fL'un vante ses tetons, l'autre vente son cul./Mais aucun d'eux, aucun, ne veut etre cocu...*/(Avec fatuite.)//e *savais le contraire... Aussi je leur propose/Par eux-memes d'aller verifier la chose./Etant tous vidangeurs, ainsi que CouillardinJEt ne devant rentrer chez eux que le matin./Leurs largues sont ainsi bien loin de les attendreJEt, plus facilement, ils pourront les surprendre.IMonprojet leur sourit (...). On finit de licher/Ce quipouvait rester encore ă pitancher, /Et l 'on se met en route... Helas! Par cette epreuve, /Qui leur fut bien fatale, ils acquirent la preuve, IA n 'en pouvoir*

douter, que leur malheureux front/D 'un tres beau bois de cerf avait subi l'affront:IL'une pompait le nceud d'un seduisant trompette;ICelle-ci d'un tambour astiquait la baguette;IA l'epicier du coin l'autre pretant son con,/ Pour le faire jouir lui faisait postillon ; /Celle-lă, sur un Ut nonchalamment couchee, /Par un vieux cupidon etait gamahuchee... /Mais Serrefesse, vous, en tricotam des bas, /Vous prouvez que lui seul, Couillardin, ne l 'est pas. "
18. Dintre comentatorii *Crailor,* singurul care vorbeşte mai pe larg despre Monselet şi despre semnificaţia epigrafului este Ovidiu Cotruş *{op. cit.*, pp. 283-286).
19. Ideea de „a merge în familii" apare mai întîi sub pana naratorului în capitolul al doilea, deci, în ordinea lecturii lineare, înainte de *motto-ul* din Monselet care se află în fruntea capitolului al patrulea: „Şi cu toate că nu mergeam în *familii* [sublinierea mea], am izbutit să coborîm şi mai jos..." (lăsînd să se înţeleagă că în crailîcurile lor, cei patru intrau în „zăpuşala chiţimiilor scunde" unde se acuplau cu ţigăncile ce „legate numai cu o vipuşcă de cîrpă sub genunchi, se dădeau acolo parlagiilor şi măţarilor pe o băncuţă..." -p. 95). Ideea de a merge în familii - pentru documentare literară, cum se înţelege şi din citatul din Monselet în contextul original - e reluată de Pirgu la începutul capitolului final. Pirgu (către narator): „Ei, dacă ai merge în case, *în familii* [s.m.], s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri! Ştiu eu un loc..." (p. 130).
20. Am petrecut o plăcută dimineaţă de octombrie în anul 2002, răsfoind cu grijă evlavioasă exemplarul numărul 16 la Lilly Library, biblioteca de manuscrise şi cărţi rare a Universităţii Indiana.
21. în jurnalul său în limba franceză, Mateiu nota la 21 februarie 1935 (citez în traducerea românească a lui Barbu Cioculescu): „...eram născut spre a fi bogat şi spre a mă bucura din belşug şi cu sagacitate totodată de tot ceea ce frumoasa civilizaţie şi confortul ei pot oferi. Şi totuşi n-am făcut nimic spre a ajunge, iar cînd am avut prilejul, l-am pierdut în chip stupid.// «Cutare ar fi milionar/Ah! Tu eşti Motschild, allo ? ! »//Bietul Champsaur! La 22. XII. 34 ne părăsea, bunul maestru, a cărui lecţie n-am ştiut să mi-o amintesc la momentul potrivit" (pp. 374-375). Acest „moment potrivit", această ocazie de a se îmbogăţi ratată, o putem plasa în 1916. (Tot din jurnal: „Sunt una din victimele cele mai stoice, însă totodată şi mai dureroase ale sărăciei, iar adevăratul autor al sărăciei mele actuale, al sărăciei mele de după 1916, sunt eu" - pp. 360-361). în ce a constat această ocazie pierdută, care a fost alternativa în faţa căreia s-a aflat Mateiu? Imposibil de determinat pe baza informaţiei de care dispunem. Să fi f°st gestul pe care Mateiu regreta că nu l-a făcut, pierzînd astfel o suma importantă în 1916, asemănător - *mutatis mutandis* - cu cel al lui Pantazi care dă foc testamentului unchiului Iorgu, atunci cînd printr-o întîmplare îl găseşte curînd după ce devenise oficial unicul său moştenitor şi vede că averea unchiului avar fusese de fapt lăsată Eforiei Spitalelor ? Răspunsul la această întrebare rămîne sub pecetea tainei.
22. Vezi reeditarea romanului în colecţia „Bibliotheque decadente" de la Seguier: F. Champsaur, *Dinah Samuel,* presentation de Jean de Palacio, Paris, Seguier, 1999. Champsaur fusese unul din animatorii grupului de aşa-zişi „hidropaţi", cuvînt ce nu vrea să semnifice nimic mai mult decît un soi de excepţionalism decadento-avangardist, una din variantele revoluţionarismului artistic de la sfîrşitul secolului al XlX-lea.
23. La Fontaine, „Â M. de Saint-Evremond", in *CEuvres diverses,* texte etabli et annote par Pierre Clarac (Paris, Gallimard, 1948), p. 675.

Bibliografie

Abraham, Bernard, „Â propos de la relecture", în *Semen 1 : Lecture et lecteur,*
pp. 83-l03. Annales Litteraires de l'Universite de Besancon, 278. Paris:
Belles Lettres, 1983. Abraham, Nicolas, and Măria Torok, *The WolfMan 's Magic Word: A Cryptonymy,*
translated by N. Rând. Foreword by Jacques Derrida. Minneapolis:
University of Minnesota Press, 1986. Aizenberg, Edna, *The Aleph Weaver: Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements*
in Borges. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1984. ***, „Emma Zunz : A Kabbalistic Heroine in Borges's Fiction", în Daniel Walden
(ed.), *Studies in American Jewish Literature* 3, pp. 223-35. Albany: State
University of New York Press, 1983. Aizenberg, Edna (ed.), *Borges and His Successors.* Columbia: University of
Missouri Press, 1990. Alazraki, Jaime, *Borges and the Kabbalah.* New York: Cambridge University Press, 1988. Alter, Robert, *The Pleasures ofReading in an Ideological Age.* New York: Simon and Schuster, 1989.

Alter, Robert, and Frank Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. Altick, Richard D., *The English Common Reader.* Chicago : University of Chicago
Press, 1957.
Appel, Alfred, Jr., and Charles Newman (eds.), *Nabokov,* Evanston, 111.: Northwestern University Press, 1970. Appleyard, J.A., *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood.* New York: Cambridge University Press, 1990. Armstrong, Paul B., *Conflicting Readings : Variety and Validity in Interpretation.*
Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1990. Arnheim, Robert, *Art and Visual Perception.* Berkeley and Los Angeles : University
of California Press, 1969. ***, *New Essays in the Psychology of Art.* Berkeley and Los Angeles : University
of California Press, 1986.

BIBLIOGRAFIE

Auden, W.H., *The Dyer's Hand.* New York: Random House, 1962. Bachelard, Gaston, *Poetique de la reverie.* Paris: Presses Universitaires de
France, 1961.
Bakhtin, M.M., *Rabelais and His World.* Cambridge, Mass. : MIT Press, 1968. Baroni, Victor, *La Contre-Reforme devant la Bible.* 1943. Geneva: Slatkine
Reprints, 1986. Barbu, Ion, *Opere,* I. *Versuri,* II. *Proză,* ediţie alcătuită de M. Coloşenco. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2000. Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text,* translated by Richard Miller. New
York: Farrar, Straus and Giroux, 1975. ***, *The Rustle ofLanguage,* translated by Richard Howard. New York: Hill and
Wang, 1986. ***, *The Semiotic Challenge,* translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1988. ***, *S/Z,* translated by Richard Miller. Preface by Richard Howard. New York:
Hill and Wang, 1974.
Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology ofMind.* San Francisco: Chandler, 1972. Beauvoir, Simone de, *The Second Sex,* translated by H.M. Parshley. New York:
Knopf, 1952. Bellman, Beryl L., *The Language of Secrecy : Symbols and Metaphors in Pom Ritual.* New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1984. Bellos, David, „Literary Quotations in Perec'sLa *Vie: mode d'emploi", French*
Studies 41, no. 2 (April 1987): 18l-l94. Bell-Villada, Gene H., *Borges and His Fiction.* Chapel Hill: University of North
Carolina Press, 1981. Bensman, Joseph, and Robert Lilienfeld, *Between Public and Private.* New York:
Free Press, 1979. Benveniste, Emile, „Le jeu comme structure", *Deucalion-Cahiers de philosophie 2* (1947): **16l-67.**
Berberova, Nina, „The Mechanics of *Pale Fire",* în Alfred Appel, Jr., and Charles Newman (eds.), *Nabokov,* pp. 147-l59. Evanston, 111.: Northwestern University Press, 1970.
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence.* New York: Oxford University Press, 1973. Bloom, Harold (ed.), *Vladimir Nabokov.* New York: Chelsea House, 1987. Bok, Sissela, *Secrets : On the Ethics of Concealment and Revelation.* New York:
Vintage Books, 1983. Booth, Wayne C, *The Company We Keep.* Berkeley and Los Angeles : University
of California Press, 1988. ***, *The Rhetoric of Fiction,* 2d ed. Chicago: University of Chicago Press,
1983. Borges, Jorge Luis, *Borges : A Reader.* Edited by Emir Rodriguez Monegal and Alastair Reid. New York: Dutton, 1981.
***, *Borges at Eighty.* Edited by Willis Barnstone. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
***, *Labyrinths.* Edited by D.A. Yates and J. Irby. New York: New Directions,
1964. ***, *Nueve ensayos dantescos.* Introducere de M.R. Baratân şi J. Arce. Madrid : Espasa-Calpe, 1982. ***, *Other Inquisitions,* translated by Ruth L. C. Simms. Austin: University of Texas Press, 1965.
***, *A Personal Anthology.* New York: Grove Press, 1967. Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov. 2* vols. Princeton, N.J.: Princeton University
Press, 1990, 1991. Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal.* Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Bruner, Jerome, *Actual Minds, Possible Worlds.* Cambridge, Mass.: Harvard
University Press, 1986. Bruner, Jerome, Alison Jolly, and Katy Sylva (eds.), *Play : Its Role in Development*
and Evolution. New York: Basic Books, 1976. Bruns, Gerald, „Midrash and Allegory : The Beginnings of Scriptural Interpreta-
tion", în Robert Alter and Frank Kermode (eds.), *The Literary Guide to the*

Bible, pp. 625-46. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. Bruss, Elizabeth W., „The Game of Literature and Some Literary Games", în
New Literary History 9, no. 1 (Autumn 1977): 153-72. Burack, A.S. (ed.), *Writing Detective and Mystery Fiction.* Boston: The Writer,
1967. Caillois, Roger, „The Detective Novei as Game", în Glenn W. Most and William
W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder,* pp. l-l3. New York: Harcourt
Brace Jovanovich, 1983.
***, *Images, images...* Paris: Jose Corti, 1966. ***, *Man, Play, and Games,* translated by M. Barash. New York: Shocken
Books, 1979. Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1987. ***, „Modernity and Popular Culture", în Jănos Riesz, Peter Boerner, and
Bernhard Scholz (eds.), *Sensus Communis,* pp. 22l-26. Tiibingen: Gunter
Narr, 1986.
♦, „Parody and Intertextuality", *Semiotica* 65, no. 1/2 (1987): 183-90. Calinescu, Matei, and D.W. Fokkema (eds.), *Exploring Postmodernism.* Amsterdam : John Benjamins, 1987. Calvino, Italo, *The Uses of Literature,* translated by Patrick Creagh. San Diego:
Harcourt Brace Jovanovich, 1986. *The Cambridge History of the Bible.* 3 vols. New York: Cambridge University
Press, 1975.
Camus, Albert, *Carnets.* Voi. 2. Paris: Gallimard, 1964. Caragiale, I.L., *Opere,* 3 volume, studiu introductiv etc, Ştefan Cazimir (reproducere după *Opere,* voi. I şi II, ediţia îngrijită de Al. Rosetti, Şerban
Cioculescu şi Liviu Călin din 1971). Bucureşti: Editura Naţional, 2000.

Caragiale, Mateiu I., *Opere,* ediţie, studiu introductiv etc, Barbu Cioculescu.
Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2001. Certeau, Michel de, *The Practice of Everyday Life,* translated by S. Rendall.
Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984. Cervantes, Miguel de, *Don Quixote,* translated by Samuel Putnam. New York:
Modern Library, 1969.
Champigny, Robert, *What Will Have Happened.* Bloomington: Indiana University Press, 1977. Charles, Michel, *Rhetorique de la lecture.* Paris : Seuil, 1977. Chaltier, Roger, *The Cultural Uses of Prinţ in Early Modern France,* translated by
Lydia G. Cochrane. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987. Chartier, Roger (ed.), *Pratiques de la lecture.* Marseille : Rivages, 1985. Christ, Ronald, *The NarrowAct: Borges'Art of Allusion.* New York: New York
University Press, 1969. Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui I.L. Caragiale. Caragialiana,* ed. a Ii-a. Bucureşti:
Editura Eminescu, 1987.
Cioran, E.M., *CEuvres.* Paris: Gallimard, „Quarto", 1995. Coetzee, J.M., „The Novei Today", *Upstream* 6 (1988): pp. 2-5. Cohen, David, *The Development ofPlay.* New York: New York University Press,
1987.
Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii.* Bucureşti: Minerva, 1988. Cornis-Pope, Marcel, *Hermeneutic Deşire and Criticai Rewriting: Narrative Interpretation in the Wake of Poststructuralism.* London: Macmillan, 1991. Crawford, Mary, and Roger Chaffin, „The Reader's Construction of Meaning:
Cognitive Research on Gender and Comprehension", în Elizabeth Flynn and
Patrocinio Schweickart (eds.), *Gender and Reading,* pp. 3-30. Baltimore:
Johns Hopkins University Press, 1986.
Cotruş, Ovidiu, *Opera lui Mateiu I. Caragiale.* Bucureşti: Editura Minerva, 1977. Crosman, Robert, *Reading* Paradise Lost. Bloomington: Indiana University Press,
1989. Cruickshank, D.W., „Literature and the Book Trade in Golden-Age Spain",
Modern Language Review 73 (1978): 799-824. Csikszentmihalyi, Mihaly, *Beyond Boredom and Anxiety.* San Francisco: Jossey-Bass
Publications, 1977.
Culler, Jonathan, *On Deconstruction.* Ithaca: Corneli University Press, 1982. ***, *Structuralist Poetics.* Ithaca: Corneli University Press, 1975. Darnton, Robert, „Readers Respond to Rousseau : The Fabrication of Romantic
Sensitivity", în *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French CulturalHistory*, pp. 215-56. New York: Basic Books, 1984. ***, „What îs the History of Books ? ", în Cathy N. Davidson (ed.), *Reading in*

America, pp. 27-52. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. Davidson, Cathy N. (ed.), *Reading in America.* Baltimore: Johns Hopkins
University Press, 1989. De Man, Paul, *Allegories of Reading.* New Haven: Yale University Press, 1979.
Demetz, Peter, Thomas Greene, and Lowry Nelson, Jr. (eds.), *The Disciplines of Criticism.* New Haven: Yale University Press, 1968. Devoto, Daniel, „Alephe et Alexis", în *L'Herne,* număr special dedicat lui Jorge
Luis Borges. Paris: Editions de l'Herne, 1981.
Dictionnaire de spiritualite ascetique et mystique. Paris: Beauchesne, 1937. Didier, Beatrice, „Le lecteur du journal intime", în Michel Picard (ed.), *La Lecture litteraire*, pp. 229-55. Paris: Clancier-Guenaud, 1987. *Du Secret. Nouvelle Revue de Psychanalyse* 14 (1976). Eco, Umberto, *The Limits of Interpretation.* Bloomington: Indiana University
Press, 1990. ***, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics ofTexts.* Bloomington: Indiana University Press, 1979.
Edel, Leon, *Henry James.* 2 vols. Philadelphia: Lippincott, 1962, 1963. Ehrmann, Jacques, *„Homo ludens* Revisited", *Yale French Studies* 41 (1968):
3l-57. Eisenberg, Daniel, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age.* Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982.
***, *A Study of* Don Quixote. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1987. Eliot, T.S., *Selected Prose.* Edited by Frank Kermode. New York: Harcourt
Brace Jovanovich, 1975. Ellmann, Richard, *James Joyce.* New and revised edition. New York: Oxford
University Press, 1982. Emerson, Ralph Waldo, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson.* 3 vols.
Cambridge, Mass.: Belknap Press, Harvard University Press, 1971, 1979, 1983. Engelsing, Rolf, *Der Biirger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland, 1500-1800.* Stuttgart: Metzler, 1974.
Evans, Gareth, *The Varieties ofReference.* Oxford: Oxford University Press, 1982. Faguet, Emile, *LArt de lire.* Paris : Hachette, 1912. Felman, Shoshana, „Turning the Screw of Interpretation", *Yale French Studies*
55-56 (1977): 94-207. Ferry, Luc, et Alain Renaut, *Lapensee 68: Essai sur l'antihumanisme contempo-*
rain. Paris: Gallimard, 1985. Fetterley, Judith, *The Resisting Reader.* Bloomington: Indiana University Press,
1978. Fish, Stanley, *îs There a Text in This Class ?* Cambridge, Mass.: Harvard
University Press, 1980. ***, *Surprised by Sin: The Reader in* Paradise Lost. 2d ed. Berkeley and Los
Angeles: University of California Press, 1971. Flynn, Elizabeth A., and Patrocinio P. Schweickart (eds.), *Gender and Reading.*
Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. Frank, Ellen Eve, *Literary Architecture.* Berkeley and Los Angeles : University
of California Press, 1989.

BIBLIOGRAFIE

Frank, Joseph, „Spaţial Form: An Answer to Critics", *Criticai Inquiry* 4, no 2 (Winter 1977): 23l-52.
***, „Spaţial Form : Some Further Reflections", *Criticai Inquiry* 5, no. 2 (Winter 1978): 275-90.
***, *The Widening Gyre.* Bloomington: Indiana University Press, 1968. Freud, Sigmund, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of*
Sigmund Freud. Edited under the direction of James Strachey. 24 vols.
London: Hogarth Press, 1953-l974.
Freund, Elizabeth, *The Return of the Reader.* London: Methuen, 1987. Furet, Francois, and Jacques Ozouf, *Reading and Writing: Literacy in France*
from Calvin to Jules Ferry. Translation of *Lire et ecrire,* 1977. Cambridge:
Cambridge University Press, 1982. Gadamer, Hans Georg, *Truth and Method,* translated by Garrett Barden and John
Cumming. New York: Crossroad, 1988. Galle, Roland, *„La nouvelle Heloise* ou le commencement d'une nouvelle lecture",
în Michel Picard (ed.), *La Lecture litteraire,* pp. 216-28. Paris: Clancier-
-Guenaud, 1987.
Game, Play, Literature. Yale French Studies 41 (1968). Genette, Gerard, *Introduction ă l'architexte.* Paris: Editions du Seuil, 1979. ***, *Narrative Discourse.* Translation by Jane E. Lewin of *Figures III,* 1972.
Ithaca : Corneli University Press, 1980.

***, *Palimpsestes: La litterature au second degre.* Paris: Editions du Seuil, 1982. George, Alexandru, *Mateiu I. Caragiale.* Bucureşti: Editura Minerva, 1981. ***, *Mateiu I. Caragiale, Sub pecetea tainei: Text întregit şi încheiat de Alexandru George.* Bucureşti: Editura Albatros, 1999. Gide, Andre, *The Journals of Andre Gide, 1889-l949.* Edited and translated by Justin O'Brien. Voi. 2. Evanston, 111.: Northwestern University Press, 1987. ***, *Pretexts: Reflections on Literature and Morality.* Edited by Justin O'Brien, translated by Angelo P. Bertocci. 1959. Reprint. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1971. Goffman, Erving, *Frame Analysis.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974. ***, *The Presentation of Seif in Everyday Life.* Garden City, N.Y.: Doubleday, 1959.
***, *Strategic Interaction.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. Gombrich, E.H., *Art and Illusion.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969. Gombrowicz, Witold, *Diary,* translated by Lillian Vallee. Voi. 1. Evanston: Northwestern University Press, 1988. Goodman, Kenneth, „Reading : A Psycholinguistic Guessing Game", *Journal of the Reading Specialist,* 1967 :126-35. Grivel, Charles, „Les premieres lectures", în Michel Picard (ed.), *La Lecture litteraire,* pp. 128-60. Paris: Clancier-Guenaud, 1987. Grossvogel, David I., *Mystery and Its Fictions : From Oedipus to Agatha Christie.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
Guerard, Albert J., *The Triumph of the Novei: Dickens, Dostoevsky, Faulkner.* Chicago : University of Chicago Press, 1976. Harding, D.W., „Psychological Processes in the Reading of Fiction", în Margaret Meek *et al.* (eds.), *The Cool Web: The Pattern of Children 's Reading,* pp. 58-72. New York: Atheneum, 1978. Hartman, Geoffrey, and Sanford Budick (eds.), *Midrash and Literature.* New Haven: Yale University Press, 1988. Hilgard, Josephine R., *Personality and Hypnosis.* Chicago: University of Chicago Press, 1975. Hoesterey, Ingeborg, „The Intertextual Loop: Kafka, Robbe-Grillet, Kafka", *Poetics Today* 8, no. 2 (1987): 373-92. Holland, Norman, *The Dynamics of Literary Response.* New York: Oxford University Press, 1968.
***, 5 *Readers Reading.* New Haven: Yale University Press, 1975. Holland, Norman, and Leona Sherman, „Gothic Possibilities", în Elizabeth Flynn and Patrocinio Schweickart (eds.), *Gender and Reading,* pp. 215-33. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. Holquist, Michael, „Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction", *New Literary History* 3 (1971): 13l-56. Holub, RobertC, *Reception Theory : A Criticai Introduction.* London: Methuen, 1984.
Huizinga, Johan, *Homo ludens.* Boston: Beacon Press, 1955. Hunter, J. Paul, „«The Young, the Ignorant, and the Idle» : Some Notes on Readers and the Beginnings of the English Novei", în A.C. Kors and P.J. Korshin (eds.), *Anticipations of the Enlightenment in England, France, and Germany,* pp. 259-82. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.* London: Methuen, 1985.
Hutchinson, Peter, *Games Authors Play.* London: Methuen, 1983. Ingarden, Roman, *The Cognition of the Literary Work of Art,* translated by R.A. Crowley and K.R. Olson. Evanston, 111.: Northwestern University Press, 1973. ***, *The Literary Work of Art,* translated by G. Grabowicz. Evanston, 111. : Northwestern University Press, 1973. Irwin, John T., „Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading : Poe, Borges, and the Analytic Detective Story ; Also Lacan, Derrida, and Johnson", *Modern Language Notes* 101 (1986): 1168-l215. Iser, Wolfgang, *The Act of Reading : A Theory ofAesthetic Response.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
***, *The Implied Reader.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974. James, Henry, *The Art of Criticism.* Edited by William Veeder and Susan Griffin. Chicago: University of Chicago Press, 1986. ***, *The Art of the Novei: Criticai Prefaces.* Foreword by R.W.B. Lewis. Introduction by R.P. Blackmur. 1934. Boston: Northeastern University Press, 1984.

***, *The Complete Notebooks ofHenry James.* Edited by Leon Edel and Lyall H.
Powers. New York: Oxford University Press, 1987. ***, *Letters.* Edited by Leon Edel. 4 vols. Cambridge, Mass.: Belknap Press,
Harvard University Press, 1974-l984. ***, „The Private Life", în *The Altar of the Dead,* voi. 17 of the New York
Edition of *The Novels ofHenry James.* New York: Scribner's, 1909. ***, *The Turn of the Screw.* Edited by R. Kimbrough. New York: Norton, 1966. Jamin, Jules, *Les Lois du silence: Essai sur lafonction sociale du secret.* Paris:
Maspero, 1977. Jauss, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics,* translated by M. Shaw. Introduction by W. Godzich. Minneapolis: University of
Minnesota Press, 1982. ***, *Toward an Aesthetic of Reception,* translated by T. Bahti. Introduction by
Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. Johnson, Theodore J., Jr., „Marcel Proust and Architecture: Some Thoughts on
the Cathedral Novei", în Barbara J. Bucknall (ed.), *Criticai Essays on Marcel Proust,* pp. 133-61. Boston: Hali, 1987. Josipovici, Gabriel, „Georges Perec's Homage to Joyce (and Tradition)", *Yearbook ofEnglish Studies* 49 (1985): 180-200. Kappeler, Susanne, *Writing and Reading in Henry James.* New York: Columbia
University Press, 1980. Kermode, Frank, *The Genesis ofSecrecy.* Cambridge, Mass.: Harvard University
Press, 1979.
***, *Novei and Narrative.* Glasgow: University of Glasgow Publications, 1972. Klinger, Eric, *Structure and Functions of Fantasy.* New York: Wiley, 1971. Kors, A.C. and P. J. Korshin (eds.), *Anticipations of the Enlightenment in England, France, andGermany.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. Lacan, Jacques, *Ecrits 1.* Paris: Editions du Seuil, Collection „Points", 1966. La Fontaine, *CEuvres diverses,* texte etabli et annote par Pierre Clarac. Paris:
Gallimard, „Pleiade", 1948. Lawson, Carol, „Once Upon a Time in the Land of Bibliotherapy", *New York Times,* November 8, 1990, B2. Leavis, Q.D., *Fiction and the Reading Public.* 1932. Reprint. New York: Russell
& Russell, 1965.
Leenhardt, Jacques, et Pierre Jozsa, *Lire la lecture.* Paris : Le Sycomore, 1982. Lehman, David, *Signs of the Times.* New York: Poseidon Press, 1991. Lewis, C.S., *An Experiment in Criticism.* New York: Cambridge University
Press, 1961. ***, „On Stories", în Margaret Meek *et al.* (eds.), *The Cool Web: The Pattern of Children's Reading,* pp. 76-90. New York: Atheneum, 1978. Lorenz, Konrad, „Psychology and Phylogeny", în Jerome Bruner *et al.* (eds.),
Play : Its Role in Development and Evolution, pp. 84-94. New York: Basic
Books, 1976.
Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialîc (Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche).*
Bucureşti: Editura Cartea Românească, 1981. Mailloux, Steven, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction.* Ithaca, N.Y.: Corneli University Press, 1982.
Manea, Norman, „The Censor's Report", *Formations 5,* no. 3 (1990): 90-l07. Marcus, Solomon, *Poetica matematică.* Bucureşti: Editura Academiei, 1970. Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură.* Cluj: Dacia, 1991. ***, „Lecture", în *Dictionnaire internaţional des termes litteraires,* edited by
Robert Escarpit. The Hague: Mouton, 1973.
Marino, James A.G., „An Annotated Bibliography of Play and Literature", *Canadian Review of Comparative Literature,* June 1985 :306-53. Meek, Margaret, Aidan Warlow, and Griselda Barton (eds.), *The Cool Web : The Pattern of Children's Reading.* New York: Atheneum, 1978. Mercier, Louis-Sebastien, *Dictionnaire d'un polygraphe.* Ed. by G. Bolleme.
Paris : Union Generale d'Editions, 1978. ***, *Memoirs of the Year 2500,* translated by W. Hooper. 1795. Reprint. Clifton,
N.J.: Kelly, 1973.
Meyer, Patricia, *Gossip.* New York: Knopf, 1985. Meyer, Priscilla, *Find What the Sailor Has Hidden: Vladimir Nabokov's* Pale
Fire. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1988. Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading.* New York: Columbia University Press,
1987.
Millet, Kate, *Sexual Politics.* New York: Avon Books, 1970. Monselet, Charles, *Monsieurde*

Cupidon. Paris: Michel Levy Freres, Editeurs,
1873. Montalvo, Garcia Rodriquez de, *Amadis of Gaul,* translated by E.B. Place and
H.R. Behn. 2 vols. Lexington: University of Kentucky Press, 1974. Montaudon, Alain (ed.), *Le Lecteur et la lecture dans l'oeuvre.* Clermont-Ferrand:
Faculte des Lettres et Sciences Humaines, Fascicule 15, 1982. Morrisette, Bruce, *The Novels of Robbe-Grillet.* Ithaca, N.Y.: Corneli University
Press, 1975. Most, Glenn W., and William W. Stowe (eds.), *The Poetics of Murder.* New
York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. Motte, Warren F., *Oulipo : A Primer of Potenţial Literature.* Lincoln: University
of Nebraska Press, 1986.
Nabokov, Vladimir, *Ada.* Greenwich, Conn.: Fawcett, 1969. ***, *Lectures on Literature.* Edited by Fredson Bowers. Introduction by John
Updike. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980. ***, *Pale Fire.* New York: Putnam's, 1962.
***, *Speak Memory.* New York: Putnam's, 1966. ***, *Strong Opinions.* New York: McGraw-Hill,
1973. Nell, Victor, *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure.* New
Haven: Yale University Press, 1988.

Nelson, Lowry, Jr., „The Fictive Reader: Aesthetic and Social Aspects of Literary
Performance", *Comparative Literature Studies* 15 (1978): 203-l0. ***, „The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness", în Peter Demetz,
Thomas Greene, and Lowry Nelson, Jr. (eds.), *The Disciplines of Criticism,*
pp. 173-91. New Haven: Yale University Press, 1968.
Ong, Walter J., *Orality andLiteracy.* London and New York: Methuen, 1982. Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds.* Cambridge, Mass.: Harvard University
Press, 1986. Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte. 2* vols. Madrid:
Gredos, 1975. Perec, Georges, *Life: A User 's Manual,* translated by David Bellos. Boston:
Godine, 1987.
***, *Penser/Classer.* Paris: Hachette, 1985. ***, *W, or the Memory of Childhood,* translated by David Bellos. Boston:
Godine, 1988. Perry, Menakhem, „Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning. With an analysis of Faulkner's *A Rose for Emily", Poetics Today* 1,
no. 1 (1979): 35-64, no. 2 (1979): 31l-61. Piaget, Jean, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood,* translated by C. Gattegno
and F.M. Hodgson. New York: Norton, 1951.
Picard, Michel, *La Lecture comme jeu.* Paris : Editions de Minuit, 1986. Picard, Michel (ed.), *La Lecture litteraire.* Colloque de Reims 1984. Paris:
Clancier-Guenaud, 1987.
Pierce, Frank, *Amadis of Gaula.* Boston: Twayne, 1976. Porter, Dennis, *The Pursuit of Crime.* New Haven: Yale University Press, 1981. Posnock, Ross, *Henry James and the Problem ofRobert Browning.* Athens, Ga.:
University of Georgia Press, 1985.
Preston, John, *The Created Seif.* London: Heinemann, 1970. Prince, Gerald, „Introduction â l'etude du narrataire", *Poetique* 14 (1973):
178-96. (English version in Tompkins, ed., pp. 7-25.) ***, „Notes on the Text as Reader", in Susan Suleiman and Inge Crosman (eds.),
The Reader in the Text, pp. 225-40. Princeton, N.J.: Princeton University
Press, 1980. *Problemes actuels de la lecture.* Colloque de Cerisy, sous la direction de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou. Paris : Clancier-Guenaud, 1982. Protat, Louis, *Les vacances de M.L.P. (Louis Protat).* Bruxelles : Poulet Malassis,
1867. Proust, Marcel, *Â la recherche du temps perdu.* 3 vols. Paris: Gallimard,
„Pleiade", 1954.
***, *Contre Sainte-Beuve.* Paris: Gallimard, „Pleiade", 1971. ***, *Jean Santeuil.* Paris: Gallimard, „Pleiade", 1971. ***, *On Reading Ruskin,* translated and edited by Jean Autret, William Burford, and Phillip J. Wolfe. Introduction by Richard Macksey. New Haven: Yale
University Press, 1987.
***, *The Past Recaptured,* translated by Andreas Mayor. New York: Vintage
Books, **1971.** ***, *Selected Letters (1880-l903).* Edited by Philip Kolb, translated by Ralph Mannheim. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983. Quintilian, *Institutio Oratoria.* Voi. 4, translated by H.E. Butler. Loeb Classical
Library. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936. Rabinowitz, Peter, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of*
Interpretation. Ithaca, N.Y.: Corneli University Press, 1987. Racine, Jean. *Theâtre.* Paris: Fernard Hazan, 1947.
Ray, William. *Literary Meaning : From Phenomenology to Deconstruction.* Oxford: Blackwell,

1984.
Richards, I.A., *How to Read a Page.* New York: Norton, 1942. Riffaterre, Michael, „The Interpretam in Literary Semiotics", *American Journal ofSemiotics* 3, no. 4 (1985): 4l-56.
***, *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press, 1978. Riley, E.C., *Don Quixote.* London: Allen and Unwin, 1986. Rimmon, Shlomith, *The Concept of Ambiguity : The Example of Henry James.*
Chicago: University of Chicago Press, 1977. Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics.* London:
Methuen, 1983. Robbe-Grillet, Alain, *The Erasers,* translated by Richard Howard. New York: Grove Press, 1964. ***, *Last Year at Marienbad,* translated by Richard Howard. New York: Grove Press, 1962.
***, *Le miroir qui revient.* Paris : Editions de Minuit, 1984. ***, *The Voyeur,* translated by Richard Howard. New York: Grove Press, 1958. Rousseau, Jean-Jacques, *Les Confessions,* Paris: Gallimard, „Pleiade", 1933. Rousset, Jean, *Le Lecteur intime.* Paris: Jose Corti, 1986. Ruskin, John, *The Bible of Amiens.* Voi. 33 of *The Library Edition of the Works of John Ruskin,* ed. E.T. Cook and Alexander Wedderburn. London: George
Allen, 1907.
***, *Munem pulveris.* Voi. 19 of*The Library Edition.* London: George Allen, 1905. ***, *The Queen of the Air.* Voi. 17 of *The Library Edition.* London: George
Allen, 1905. ***, *Sesame andLilies.* Voi. 18 of *The Library Edition.* London: George Allen, 1905.
Schelling, Thomas C, *The Strategy of Conflict.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.
Scheppele, Kim Lane, *Legal Secrets.* Chicago: University of Chicago Press, 1988.
Scholem, Gershom, *Kabbalah.* New York: New American Library, 1974.
Scholes, Robert, *Protocols of Reading.* New Haven: Yale University Press, 1989.
Schweickart, Patrocinio, „Reading Ourselves : Toward a Feminist Theory of Reading", în Elizabeth Flynn and Patrocinio Schweickart (eds.), *Gender and Reading,* pp. 3l-62. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.
Shils, Edward, *The Torment of Secrecy.* Glencoe, 111.: Free Press, 1956.

BIBLIOGRAFIE

Sidney, Philip, *A Defence of Poetry.* Edited by J.A. Van Dorsten. London:
Oxford University Press, 1966. Simmel, Georg, *The Sociology of Georg Simmel.* Edited by Kurt H. Wolff.
Glencoe, 111.: Free Press, 1950. Singer, Jerome L., *The Child's World of Make-Believe.* New York: Academic
Press, 1973. ***, *Daydreatning: An Introduction to the Experimental Study of Inner Experience.* New York: Random House, 1966.
***, *Daydreaming and Fantasy.* Oxford: Oxford University Press, 1981. Slatoff, Walter J., *With Respect to Readers: Dimensions ofLiterary Response.*
Ithaca, N.Y.: Corneli University Press, 1970. Smirnoff, Victor N., „Le Squelette dans le placard", *Nouvelle Revue de Psych-analyse* 14 (1976): 27-54. Smith, Frank, *Understanding Reading.* 3d ed., New York: Hoit, Rinehart and
Winston, 1982.
Spacks, Patricia Meyer, *Vezi* Meyer, Patricia.
Spariosu, Mihai L, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse.* Ithaca, N.Y.: Corneli University Press, 1989. ***, *God of Many Names: Play, Poetry, and Power in Hellenic Thought from Homer to Aristotle.* Durham, N.C.: Duke University Press, 1991. ***, *Literature, Mimesis, and Play.* Tiibingen: Gunter Narr, 1982. Speier, Hans, „The Communication of Hidden Meaning", *Social Research* 44,
no. 3 (Autumn 1977): 47l-501. Spinoza, Benedict de, *A Theologico-Political Treatise,* translated by R.H.M.
Elwes. New York: Dover Publications, 1951. Spolsky, Ellen (ed.), *The Uses of Adversity: Failure and Accommodation in Reader Response.* Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1990. Spufford, Margaret, *Small Books and Pleasant Histories: Popular Fiction and Its Readership in Seventeenth-Century England.* London: Methuen, 1981. Steig, Michael, *Stories of Reading: Subjectivity and Literary Understanding.*
Baltimore, Md. : Johns Hopkins University Press, 1989. Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction.* Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1978. ***, „Telling in Time (1) : Chronology and Narrative Theory", *Poetics Today*
11, no. 4 (Winter 1990): 90l-48.

***, „Time and Reader", în Ellen Spolsky (ed.), *The Uses of Adversity : Failure and Accommodation in Reader Response,* pp. 49-89. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1990. Stevenson, Robert Louis, *Essays Literary and Criticai.* Tusitala Edition. Voi. 28.
London: Heinemann, n.d.
Strauss, Leo, *PersecutionandtheArtofWriting.* Glencoe, 111.: Free Press, 1952. ***, *Spinoza's Critique ofReligion.* New York: Shocken Books, 1965.
Suits, Bernard, „The Detective Story: A Case Study of Games in Literature",
Canadian Review of Comparative Literature, June 1985 : 200-219. Suleiman, Susan, „Malraux's Women: A Re-vision", în Elizabeth Flynn and
Patrocinio Schweickart (eds.), *Gender and Reading,* pp. 124-46. Baltimore :
Johns Hopkins University Press, 1986. Suleiman, Susan, and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text.* Princeton,
N.J.: Princeton University Press, 1980. Teresa of Avila. *The Collected Works of St. Teresa of Avila,* translated by K.
Kavanaughand O. Rodriguez. Voi. 1. Washington, D.C.: Institute of Carmelite
Studies, 1976. Thiem, Jon, „Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision", *Comparative Literature* 40, 2 (1988): 97-l21. Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre.*
Ithaca, N.Y.: Corneli University Press, 1975. ***, „Reading as Construction", în Susan Suleiman and Inge Crosman (eds.),
The Reader in the Text, pp. 67-82. Princeton, N.J.: Princeton University
Press, 1980. Tompkins, Jane P. (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism.* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980. Turkle, Sherry, *Psychoanalytic Politics : Freud's French Revolution.* New York:
Basic Books, 1978.
Tylliard, E.M., *Poetry Direct and Oblique.* London: Chatto & Windus, 1945. Valery, Paul, *(Euvres.* 2 vols. Paris: Gallimard, „Pleiade", 1957. Vigny, Alfred de, *Journal d'un poete.* Edited by Louis Ratisbonne. Paris: Calmann
Levy, 1882. Vygotsky, L.S., *Mind in Society.* Edited by Michael Cole *et al.* Cambridge,
Mass.: Harvard University Press, 1978. Waitzkin, Fred, *Searching for Bobby Fischer: The World of Chess Observed by*
the Father of a Child Prodigy. New York: Random House, 1988. Walton, Kendall L., „Fearing Fictions", *Journal of Philosophy* 75, no. 1 (January
1978): 5-26. ***, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.*
Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990. Wat, Aleksander, *My Century.* Edited and translated by Richard Lourie. Berkeley
and Los Angeles: University of California Press, 1988. Watt, Ian, *The Rise of the Novei.* Berkeley and Los Angeles: University of
California Press, 1957.
Whinnom, Keith, „The Problem of the Best-Seller in Spanish Golden-Age Literature", *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-98.
Wilde, Oscar, *The Artist as Critic.* Edited by Richard Ellmann. Chicago : University of Chicago Press, 1969.
Williams, Raymond, *The Long Revolution.* New York: Columbia University Press, 1961.

Wimmers, Inge Crosman, *Poetics ofReading; Approaches to the Novei.* Princeton,
N.J.: Princeton University Press, 1988.
Winnicott, Donald W., *Playing and Reality.* London: Tavistock, 1971. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology, and*
Religious Belief. Edited by Cyril Barrett. Berkeley and Los Angeles'
University of California Press, 1967.
Woolf, Virginia, *Collected Essays.* Voi. 2. London: Hogarth Press, 1966. ***, *Tlie Common Reader.* London: Hogarth Press, 1984. ***, *ne Second Common Reader.* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Index nominorum

Abraham, Bernard - 106 Abraham, Nicolas - 270, 374, 376 Aizenberg, Edna - 356-357 Alazraki, Jaime - 25, 356 Albala, Radu - 338 Alemân, Mateo - 363 Alexandru al IH-Iea - 311 Altick, Richard D. - 100 Amiel, Henri Frederic - 131 Anacreon - 82 Appleyard, J.A. - 105-l06 Ariosto, Ludovico - 28l-282 Aristofan - 82 Aristotel - 128, 194, 368 Armstrong, Paul B. - 370 Arnheim, Rudolf - 39-41, 360 Artaud, Antonin - 155, 301 Atlas, James - 374 Auden, W.H. - 127, 220, 223 Augustin (sf.) - 87, 365 Augustus - 282 Austin, J.L. - 199
B
Bachelard, Gaston - 109-l11 Bahtin, Mihail - 201, 229, 337 Balzac, Honore de - 45, 59, 72, 340 Banville, Theodore de - 338 Bărbier, A. - 338 Barbu, Ion - 297-298, 300, 303, 311, 334, 336, 351, 377-378 Barnacle, Nora - 358

Barnes, Djuna - 35 Baroni, Victor - 95, 365 Barthelemy, Auguste Marseille - 338 Barthes, Roland - 17, 51, 57-66, 103, 144, 154-l55, 159, 225-226, 229, 235, 254, 290, 361 Bateson, Gregory - 198-200 Baudelaire, Charles - 52-55, 71, 1 227-228, 336, 338 Băicoianu, Elisa - 378 Beauvoir, Simone de - 121 Beckett, Samuel - 87, 371 Bell-Villada, Gene H. - 355 Bellman, Beryl - 273 Bellos, David - 264-265, 376 Bellow, Saul - 183 Bensman, Joseph - 376 Bentley, E.C. - 225-226 Benveniste, Emile - 156-l58, 186 Beranger, Pierre Jean de - 338 Berberova, Nina - 146 Bergson, Henri - 40, 327 Blake, William - 266 Blanchot, Maurice - 154, 236, 371 Bloom, Harold - 229, 330, 356-357 Bloy, Leon - 67 Bodea, Lidia - 297 Boicescu, N.A. - 336 Bok, Sissela - 374
Booth, Wayne C. - 162, 215, 364, 370 Borges, Jorge Luis - 17-28, 30, 36, 66-67,151, 221, 231, 264, 266, 292, 321, 352-353, 355-357, 37l-372

Boyd, Brian- 140-l41, 367 Brâncoveanu, Constantin - 325, 331, 345
Bree, Germaine - 236 Breton, Andre - 121, 300-301 Brillat-Savarin, Anthelme - 337 Broch, Hermann - 268, 376 Brod, Max - 305 Brooke-Rose, Christine - 130, 216-218, 370 Browning, Robert - 67, 248-251, 292-293, 373 Bruner, Jerome - 355 Bruns, Gerald L. - 365 Bruss, Elizabeth W. - 368 Budick, Sanford - 365 Bulgakov, Mihail - 269 Bunyan, John - 365 Burack, A.S. - 371 Burke, Kenneth - 50 Butor, Michel - 221, 224, 227, 371
Caillois, Roger - 149, 156-l59, 186, 189, 216, 222, 370 Calderon de la Barca, Pedro - 363 Calvin, Jean - 96 Calvino, Italo- 107, 221, 372 Camus, Albert - 371 Cantor, Georg - 20 Caragiale, I.L. - 327, 329-334, 379 Caragiale, Mateiu I. - 13-l4, 151, 297-303, 307, 317, 319-320, 324, 330-332, 334-342, 345, 349-353, 377-378, 380 Carnap, Rudolf - 199 Carroll, Lewis - 107 Catul - 83 Călin, Liviu - 379 Ceauşescu, Nicolae - 283 Cehov, Anton Pavlovici - 333 Celan, Paul - 229 Certeau, Michel de - 79, 93, 364 Cervantes Saavedra, Miguel de - 24, 30, 74-76, 79, 90, 130, 234, 363-364
Chaffin, Roger - 119
Champigny, Robert - 223, 371
Champsaur, Felicien - 340, 380-381
Chandler, Raymond - 222-223
Charles, Michel - 125
Chartier, Roger - 83, 186
Chateau, Jean - 186
Chaucer, Geoffrey - 276
Christ, Ronald - 356
Christie, Agatha - 371
Cioculescu, Barbu - 299, 316, 319-320, 335-336, 338-339, 377-378, 380 Cioculescu, Şerban - 299, 379 Cioran, Emil - 323-324 Clarac, Pierre - 381 Claretie, Jules - 340 Claudel, Paul - 121 Clemencin, Diego - 364 Clifford, W.K. (Mrs.) - 228, 373 Coetzee, J.M. - 283 Cohen, David - 200-201 Colette (Sidonie Gabrielle) - 187 Coloşenco, M. - 377 Comarnescu, Petru - 351 Conrad, Joseph - 185, 374 Constantin, Peter - 369 Cornis-Pope,

Marcel - 364 Cotruş, Ovidiu - 299, 330, 349,
378-380
Crawford, Mary - 119 Crosman, Inge - 367, 371 Cruickshank, D.W. - 363 Csikszentmihalyi, Mihaly - 160 Culler, Jonathan - 120, 130
D
Dante Alighieri - 2l-24, 71, 130, 154,
261, 276, 356, 363, 375 Darnton, Robert - 99 Deffand (Madame du) - 215 Defoe, Daniel - 100, 107, 364 Delavrancea, Barbu - 379 De Man, Paul - 255-256, 260, 374 Demostene - 82
INDEX NOMINORUM
399
De Quincey, Thomas - 27
Derrida, Jacques - 61, 218,229, 370-371
Descartes, Rene - 257, 341
Deschamps, E. - 338
Devoto, Daniel - 355, 358
Dickens, Charles - 45
Diderot, Denis - 341
Didier, Beatrice - 367
Dolet, Henri - 95
Domingo, Willis - 370
Dostoievski, Fiodor Mihailovici - 45,
116, 185, 334, 367, 371 Drabble, Margaret - 374 Drayton, Michael - 21 Ducasse, Isidore (zis şi comte de
Lautreamont) - 300 Duchamp, Marcel - 372 Dumas, Alexandre - 13, 187, 189,
204
Dumbravă, Bucura - 326 Dunsany (Lord) - 67
E
Eco, Umberto - 99, 130, 220-221, 284,
361
Edel, Leon - 373 Ehrmann, Jacques - 157-l58 Eisenberg, Daniel - 363-364 Eliade, Mircea - 260 Eliot, T.S. - 35, 66, 85, 87, 185, 287 Elisabeta (regină) - 94 Ellmann, Richard - 358 Emerson, Ralph Waldo - 88, 126,
154-l55, 184, 364 Engelsing, Rolf - 98, 365 Epimenides - 163 Erasmus - 94
Erikson, Erik - 105, 175, 177 Escarpit, Robert - 186 Eschil - 82, 263 Euclid - 280, 282 Eudes, Georges - 364 Euripide - 82, 87 Evans, Gareth - 195, 202-203, 369

Faberge - 311
Faguet, Emile - 106
Faulkner, William - 185, 232,
352, 358, 369 Federman, Raymond - 265 Felman, Shoshana - 217-218 Ferry, Luc - 59 Fetterley, Judith - 121 Field, Andrew - 140 Filip al IV-lea - 24 Fischer, Bobby - 368 Fish, Stanley - 50, 130, 361 Flaubert, Gustave - 35, 45, 66-67
130, 187, 189, 205, 223,
267-268, 305-306 Fleming, Ian - 75, 183 Fort, Paul - 21 Foucault, Michel - 61 Fouquet, Nicolas - 341 Fowels, John - 46 Francesco de Osuna - 78, 95 Frank, Ellen Eve - 360 Frank, Joseph - 35-37, 39, 238, Franklin, Benjamin - 148 Frege, Gottlob - 369 Freud, Sigmund - 65, 112, 118,
17l-l75, 189, 19l-l92, 258,
330, 361, 370, 374 Freund, Elizabeth - 360 Fromentin, Eugene - 72 Frunzetti, Ion - 79 Furet, Francois - 93

279,

,72, 264,

359
150, 270,

Gadamer, Hans Georg - 51 Galef, David - 14 Galle, Roland - 365 Gassendi - 34l-342 Gauchet,- Marcel - 61 Genette, Gerard - 37, 39, 186, 217, 229, 233, 292, 313, 359, 371, 379 George, Alexandru - 299, 324, 352, 378
400
INDEX NOMINORUM
INDEX NOMINORUM
401
Gheorghe, Tudor - 195 Gheorghiu, Taşcu (Şuly) - 300-302 Gide, Andre - 72-73, 131, 257 Goethe,

Johann Wolfgang von - 72,
82, 276 Goffman, Erving - 162, 199-201,
259-260, 370, 375 Golding, William - 185 Goldoni, Carlo - 21 Goldsmith, Oliver - 266 Gombrich,
E.H. - 213 Gombrowicz, Witold - 159 Grahame, Kenneth - 365 Green, Henry - 278 Grivel, Charles -
107, 366 Grossvogel, David I. - 371 Guenon, Rene - 261, 375 Guerard, Albert J. - 35 Gutenberg -
72, 92-93 Gutton, Philippe - 186
H
Hahn, Reynaldo - 364
Han Yu - 67
Harding, D.W. - 253
Hartman, Geoffrey H. - 365
Hăulică, Cristina - 25, 67
Hearne, Betsy - 366
Heidegger, Martin - 61, 260
Henric al Vffl-lea - 93, 96
Herodot - 82
Hertz, Heinrich - 148
Hesiod-21, 263
Hilgard, Josephine - 178-l80, 185
Hirsch, E.D., Jr. - 180
Hitler, Adolf - 357
Holland, Norman - 118-l19, 171,
176-l78, 186-l87, 370 Holland, Philemon - 19 Holquist, Michael - 371 Holub, Robert C. - 360
Homer-21, 73, 82, 263, 276 Horaţiu - 83, 87 Hugo, Victor - 38, 338
Huizinga, Johan - 155, 157-l59, 186,
188
Hunter, J. Paul - 365 Husserl, Edmund - 42, 87 Hutcheon, Linda - 372 Hutchinson, Peter - 138
Huysmans, J.-K. - 303
I
lacob al II-lea - 341
Ibn Zaydun - 264
Ibrăileanu, G. - 330
Ignaţiu de Loyola (sf.) - 76-77, 97
Ingarden, Roman - 4l-43, 46-51, 53-54,
56, 58, 62-64, 171, 289, 333,
360-361
Ionesco, Eugene - 371 Ionescu-Gion, G. - 378 Irwin, John T. - 37l-372 Iser, Wolfgang - 17, 42, 49,
57, 99,
126, 130, 171, 186, 333, 365
Jakobson, Roman - 37
James, Henry - 30, 88-89, 13l-l33,
151, 207-218, 228, 241, 244-245,
247-251, 253, 292-293, 370,
373-374
James, William - 199 Jamin, Jules - 377 Jarry, Alfred - 141 Jauss, Hans Robert - 5l-54, 58, 186
Jewel, PA. - 200 Johnson, Barbara - 370 Johnson, Samuel - 100, 371, 374 Johnson, Theodore J., Jr. -
359 Josipovici, Gabriel - 265, 376 Joyce, James - 35-36, 73, 85, 87, 114,
184-l85, 229, 232, 263-265,
278-279, 298, 353, 355, 357-358, 376 Jozsa, Pierre - 187 Jung, C.G. - 105
K
Kafka, Franz - 24, 66-67, 155, 205, 234, 264, 266, 278-279, 305, 364, 371
Kappeler, Susanne - 216
Keats, John - 71, 88
Kerenski, Aleksandr Feodorovici - **140**
Kermode, Frank - 37, 225-227, 278-279, 371
Kierkegaard, Sfren - 67
Kinsey, Alfred - 379
Klein, Melanie - 175
Konrâd, Gyorgy - 269
Kuhn, Thomas - 89
Kundera, Milan - 269, 305, 308
La Boetie, Etienne de - 60
Labor, William - 370
Lacan, Jacques - 60, 218, 370-371
Laclos, Pierre Choderlos de - 72
La Fayette (Doamna de) - 72

La Fontaine, Jean de - 34l-344, 381
Lamballe (prinţesa de) - 322
Lampedusa, Giuseppe Tomasi di -
30l-302
Lapone, Roger - 154 Lawrence, David Herbert - 121 Lawson, Carol - 366 Leconte de Lisle - 73
Leenhardt, Jacques - 186-l87 Lehman, David - 374 Leighton, Frederick (Sir) - 248,
25l-252, 292, 373 Leiris, Michel - 205 Le Lyonnais, Francois - 372 Lemaître, Jules - 72 Levi-
Strauss, Claude - 61, 65 Lessing, Gotthold Ephraim - 34-35 Leuchtenberg-Beauharnais, Serghie
de - 313, 316, 332
Lewis, C.S. - 104, 106, 205, 223, 366 Lewis, David C. - 166, 203 Lilienfield, Robert - 376
Loizos, Caroline - 200 Lope de Vega - 363 Lorenz, Konrad - 148, 200 Lotman, Iuri - 186 Lou' s,
Pierre - 72 Lovinescu, Vasile - 312 Luca, Gherasim - 300 Lucian din Samosata - 21 Lucreţiu - 82
Ludovic al XlII-lea - 321 Ludovic al XlV-lea - 322, 324 Luis de Granada (Fray) - 75 Lupescu, Silviu -
13 Luther, Martin - 93, 96, 365

M

Mailer, Norman - 121
Mailloux, Steven - 50
Maimonide, Moise - 275, 286
Maistre, Xavier de - 21
Malassis, Poulet - 336
Mallarme, Stephane - 229, 303
Malraux, Andre - 12l-l22
Mancini, Hortense - 341
Manea, Norman - 283
Mann, Thomas - 56, 133, 229, 232,
360
Mao Zedong - 83 Marcus, Solomon - 369 Marino, Giambattista - 266 Marivaux, Pierre Carlet de
Chamblain
de-72
Martorell, Johanot - 79-80 Mary cea Sîngeroasă (regină) - 94 Mathews, Harry - 372 Mazarin, Jules
(cardinal) - 341 Mehlman, Jeffrey - 370 Melville, Herman - 369 Mercier, Louis-Sebastien - 82-84,
90,
100
Meyer, Priscilla - 139-l40, 143 Meyer Spacks, Patricia - 374 Miliukov, Pavel - 140 Miller, Henry -
121
402
INDEX NOMINORUM
INDEX NOMINORUM
403
Miller, Hillis J. - 132
Millet, Kate - 121
Milosz, Czeslaw - 115
Mociorniţă, Măria - 166
Moliere - 87
Monselet, Andre - 340
Monselet, Charles - 337-340, 344, 380
Montaigne, Michel Eyquem de - 298,
309, 328
Montemayor, Jorge de - 363 Montesquieu, C. de - 323 Montherlant, Henry de - 121 Morelly - 83
Morris, William - 88 Morrisette, Bruce - 235 Most, Glenn W. - 371 Motte, Warren E, Jr. - 372
Mozart, Wolfgang Amadeus - 321 Musil, Robert von - 232 Musset, Alfred de - 338

N

Nabokov, Vladimir - 30, 34-35, 89, 137-l42, 146, 152, 162, 167-l68, 185, 221, 264-265, 290, 359,
367, 371
Negoiţescu, Ion - 351
Nell, Victor - 178, 182-l86, 366, 368
Nelson, Lowry, Jr. - 367
Nerval, Gerard de - 300
Nicolae al II-lea - 311
Nin, Anad's - 131
Novăceanu, Darie - 18, 36, 372

O

Ordonez de Montalvo, Garcia - 76 Ovidiu - 83, 87, 28l-282 Ozouf, Jacques - 93
Pacheco (cardinal) - 95 Palacio, Jean de - 381 Pană, Saşa - 301 Panţu, Ioan C. - 331, 379

Papu, Edgar - 79, 196
Pasolini, Pier Paolo - 92
Pavel, Thomas - 166-l67, 203
Păun, Paul - 300
Peirce, C.S. - 207
Percas de Ponseti, Helena - 364
Perec, Georges - 114-l15, 204, 264-265,
293, 369, 372, 376 Peron, Juan - 357 Perpessicius - 299, 337 Perrault, Charles - 85 Perry,
Menakhem - 358, 367 Petrescu, Dan - 13 Petroniu - 83 Piaget, Jean - 105, 149, 186, 189,
190-l93 Picard, Marcel - 145, 171, 186-l89,
216
Pierce, Frank - 363 Pindar - 263 Pirandello, Luigi - 371 Platon-71, 82, 84, 88, 154-l55, 184,
194, 270, 274-276, 368-369 Pliniu(s)- 19, **21,** 82 Plutarh - 82 Poe, Edgar Allan - 162, 166, 218,
265,
303 370-372
Poincare, Raymond - 329, 331, 335 Ponsard, Francois - 336 Pope, Alexander - 142, 228 Popper,
Karl - 320 Porter, Dennis - 222, 224, 371 Posnock, Ross - 373 Poulet, Georges - 171 Pound, Ezra -
35, 85, 87, 267-268,
279, 344 Prevost d'Exile, Antoine Francois
(abate) - 72 Produs - 88
Protat, Louis - 335-338, 340, 344, 379 Proudhon, Pierre Joseph - 60 Proust, Marcel - 30, 35, 37-39,
41,
65-68, 73, 86-89,107-l08,113, 116,
130, 154, 186, 232, 264, 293, 318,
350, 353, 359-360, 364, 366, 369,
377

Queneau, Raymond $_{T}$ 205, 227, 264,
37l-372 Quevedo y Villegas, Francisco Gomez
de - 350 Quine, W. - 199

R

Rabelais, Francois - 201, 264-265, **342**
Racine, Jean - 87, 128
Rahv, Philip - 37
Rând, Nicolas - 376
Rashkin, Esther - 376
Ray, William - 360
Regnard, Jean-Francois - 87
Renaut, Alain - 59
Restif de La Bretonne - 337
Retz (cardinalul de) - 304
Richard al IlI-lea - 141
Richards, I.A. - 269, 362
Richardson, Samuel - 100
Ricsur, Paul - 270
Riffaterre, Michael - 51, 55-56, 36l-362
Riley, E.C. - 363
Rimmon, Shlomith - 213-214, 217
Rimmon-Kenan, Shlomith - 44
Robbe-Grillet, Alain - 151, **221, 224,**
227, 230-238, 292, 37l-372 Rodriguez Monegal, Emir - 21, 24 Rojas, Fernando de - 75, 363
Rossetti, Christina - 375 Rossetti, Dante Gabriel - 375 Rossetti, Gabriele - 261, 375 Roubaud,
Jacques - 372 Rousseau, Jean-Jacques - 82-83,99-l00,
364
Roussel, Raymond - 205, 264-265, 300 Rousset, Jean - 131, 367 Royer-Collard, Pierre-Paul - 84-
86,106,
112 Ruskin, John - 38-39, 66-67, 86, 88,
9l-92, 98, **108,** 154, 159, 263,
276-278, 377
Sacher-Masoch, Leopold von - 324,
348 Saint-Evremond, Charles de Marguetel
de Saint-Denis de - 34l-343, 381 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duce
de-304
Sand, George - 108 Sappho - 82 Sartre, Jean-Paul - 61 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
von - 374 Schelling, Thomas C. - 163-l65, 168,
368

Scheppele, Kim Lane - 372 Schiller, Friedrich von - 82, 155 Schleiermacher, Friedrich -l61
Scholem, Gershom - 27, 356-357 Schutz, Alfred - 199 Schweickart, Patrocinio - 120 Scipio
Africanul - 305 Searle, John - 199 Şervet, Michel - 96 Sevigne, marchiza (doamna) de - 65
Shakespeare, William - 21, 24, 53, 87,
94, 138, 142-l43, 276 Shattuck, Roger - 37 Sherman, Leona F. - **118-l19** Shils, Edward - 259, 284,
375, 377 Sidney, Philip (Sir) - 194-l95 Simmel, Georg - 245, 247, 258-259,
273, 373, 375-377 Singer, J.L. - 109 Smirnoff, Victor N. - 375 Smith, Wilbur - 184 Socrate - 83-84
Sofocle - 65, 82, 87, 230, 232 Sorel, Georges - 60 Spariosu, Mihai I. - 368 Speier, Hans - 260, 376
Spenser, Edmund - 21 Spinoza, Baruch de - 270, **275,**
279-282, 377 Spufford, Margaret - 365

Stalin, Iosif Visarionovici - 117
Stanciu, Virgil - 13
Starobinski, Jean - 279
Starr, Elizabeth - 357
Steig, Michael - 365-366
Stein, Gertrude - 118
Stendhal - 65, 72, 87, 121, 13l-l32,
146, 187, 264, 360, 364 Sternberg, Meir - 254, 358-359 Sterne, Laurencc - 142, 264 Stevenson,
Robert Louis - 92 Stowe, William W. - 371 Strauss, Leo - 274-276, 282, 284-286,
377
Sudnow, David - 370 Suits, Bernard - 371 Suleiman, Susan - 12l-l23, 367, 371 Sutton, Walter - 37
Swift, Jonathan - 107 Swinburne, Algernon Charles - 26
Tacit - 304
Tanguy, Yves - 301
Tarquinius, Sextus - 336
Tennyson, Alfred (Sir) - 26
Tereza de Âvila (sf.) - 76-79, 94-95,
364
Thomas More (sf.) - 356 Thorpe, W.H. - 200 Tillyard, E.M.W. - 266-268 Tit-Liviu - 82, 336
Tocqueville, Alexis de - 82 Todorov, Tzvetan - 212, 217, 247, 361,
367
Tolkien, J. Revel Ronald - 104 Tolstoi, Lev N. - 45, 54 Tomaziu, George - 299, 351 Tompkins, Jane -
370 Torok, Măria - 270, 374, 376 Tournier, Michel - 229, 371 Trilling, Lionel - 128, 367 Trost,
Dolfy - 300
Turkle, Sherry - 362 Tyndale, William - 93 Tzara, Tristan - 302
U Urechia, Alceu - 331, 379
Vailland, Roger - 187
Valdes, Fernando de - 95
Valery, Paul - 27, 128-l29, 353, 362
Valii, Luigi-261, 375
Vartic, Ion - 299, 352
Verlaine, Paul - 26
Verne, Jules - 187, 189, 205, 264
Vianu, Tudor - 299
Vigny, Alfred de - 84-86, 106
Villen, Gerald - 370
Villon, Francois - 267
Virgiliu - 23, 82, 126, 154, 305
Voltaire - 342
Vygotsky, L.S. - 369

W

Waitzkin, Fred - 368
Wallace, Edgar - 231
Walpole, Horace - 215
Walton, Kendall - 203-205, 220, 222,
368, 370
Ward, Humphry (Mrs.) - 89, 373 Wat, Aleksander - 115-l17 Watt, Ian - 100 Weimann, Robert - 37
Wellek, Rene - 50 Wells, H.G. - 373 Whinnom, Keith - 363 Wilde, Oscar - 7l-73, 85, 90, 257,
306
Williams, Raymond - 365 Wilson, Edmund - 211 Wimmers, Inge Crosman - 125 Winnicott, D.W. -
112, 148, 155, 175,
186, 188

Woolf, Virginia - 31, 85 Wordsworth, William - 367

Yeats, William Butler - 255, 267
Zenon din Elea - 67, 231 Zola, Emile - 72, 185 Zunz - 27

COLLEGIUM. LITERE **au apărut**:
Paul Cornea - *Introducere in teoria lecturii*
Adelina Piatkowski - *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino - *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure - *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu - *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu - *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau - *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*
Daniel Dimitriu - *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia - *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru - *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan - *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice* Dan Mănucă - *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian* Liviu Papadima - *Literatură şi comunicare. Relaţia autor - cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă* Daniel-Henri Pageaux - *Literatura generală comparată* Erich Auerbach - *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală* Monica Spiridon - *Melancolia descendenţei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii* Roger T. Bell - *Teoria şi practica traducerii* D. Caracostea - *Expresivitatea limbii române* Daniel Bougnoux - *Introducere în ştiinţele comunicării* Armând Mattelart, Michele Mattelart - *Istoria teoriilor comunicării* Jean Bollack - *Sens contra sens. Cum citim ? Convorbiri cu Patrick Llored* R.H. Robins - *Scurtă istorie a lingvisticii* D.M. Pippidi - *Formarea ideilor literare în Antichitate* Matei Călinescu - *A citi, a reciti*
în pregătire:
Ferdinand de Saussure - *Scrieri de lingvistică generală*

Matei Călinescu

A CITI, A RECITI

Către o poetică a (re)lecturii

„Pe tot parcursul acestui studiu, mă concentrez asupra citirii şi recitirii ca procese, ca activităţi dependente de timp, ca explorări, ca vizitări şi (poate nostalgice) revizitări ale textelor, ca plimbări prin păduri textuale, excursii de plăcere, hoinăreli sau pelerinaje. Din punctul de vedere adoptat aici, interpretările trebuie considerate mijloace pentru atingerea unui scop, acest scop fiind continuarea lecturii, extinderea ei Tn relectură şi în scris şi rescris. Aici nu citesc sau recitesc pentru a interpreta; interpretez (printre multe alte activităţi) pentru a citi, a reciti şi aînţelege recitirea.
Distincţia dintre citire şi recitire, care pare atît de evidentă pe plan empiric şi pragmatic, este, pe plan teoretic, pe cît de inevitabilă, tot pe atît de imposibil de susţinut. Strategia mea constă în a recunoaşte această imposibilitate (cu un mare număr de exemple specifice şi în termeni analitici cît se poate de precişi), şi a profita, în acelaşi timp, din punct de vedere critic, de inevitabilitatea distincţiei, de necesitatea de a o reafirma (în pofida tuturor aporiilor) şi de intuiţiile adesea paradoxale privind procesul lecturii cărora le poate da fiinţă o astfel de reafirmare.
Orice act critic, bun sau rău, inteligent sau obtuz, lămuritor sau opacizant, impresionist sau sistematic, pre-structuralist sau post-structuralist, presupune (re)citire, chiar dacă n-o ştie."
MATEI CĂLINESCU

Editura POLIROM www.polirom.ro